

CAHIERS ARCHÉOLOGiques

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

IX

Contributions de :

M. DE BOÜARD — M. DURLIAT — J. BOUBE — J. BARADEZ — M. LEGLAY
N. et J.-M. THIERRY — M. SACOPOULO — J. LEROY — H. STERN — J. HUBERT
E. WILL — É. COCHE DE LA FERTÉ — P. DE PALOL — H.-G. FRANZ — M.-T. D'ALVERNY
Z. SWIECHOWSKI — K. BERG — A. GRABAR

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLVII

B.V. 2716

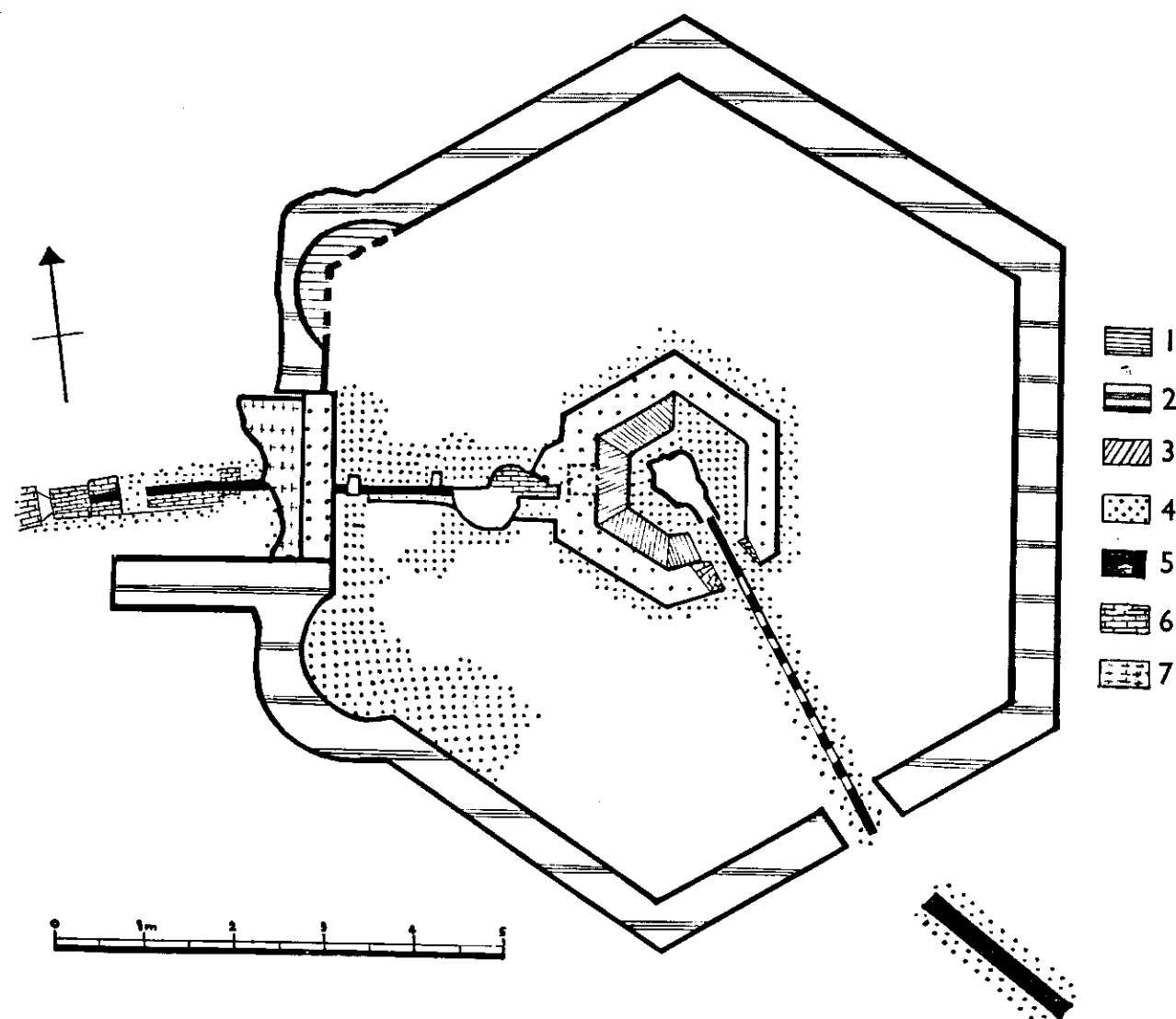


FIG. 2. — Port-Bail. Plan du baptistère.

1 Fondations du mur. — 2. Mur. — 3. Dalle de schiste. — 4. Béton rouge. — 5. Canalisations.
6. Briques ou tuiles. — 7. Béton blanc.

côtés varie de 1 m. 20 à 1 m. 50 à l'extérieur, de 0 m. 90 à 1 m. 15 à l'intérieur. Quant au rebord de la piscine, il est aujourd'hui fortement arasé; impossible de savoir quelle était sa hauteur originelle, ni s'il portait jadis un ciborium; sa largeur assez considérable (de 0 m. 36 à 0 m. 45 dans son actuel état) semble toutefois suggérer qu'il ait pu recevoir des colonnes supportant un baldaquin. Il est fait de lits de mortier rouge alternant avec des tuiles à rebords; sans doute était-il revêtu, comme la piscine elle-même, de dalles



FIG. 3. — Port-Bail. Mur du baptistère.

de schiste bleu. Du côté de l'ouest, cette margelle porte trace d'un dispositif fort curieux. Trois dalles de schiste, fichées de champ dans l'épaisseur du béton, dessinent un quadrilatère dont le bord même de la piscine figure le quatrième côté (fig. 4). Lorsque la margelle avait encore sa hauteur première, elle était donc, à cet endroit, échancrée comme par un degré, dont le niveau était très voisin de celui de l'eau. Est-ce là que se tenait l'évêque, ministre du sacrement de baptême? On sait qu'il devait baptiser en regardant vers l'orient. D'autres baptistères portent trace de la place où se tenait le pontife, qui devait se pencher sur la piscine pour accomplir le rite baptismal; c'est parfois une sorte d'accoudoir, au bord du bassin⁽¹⁾, parfois au contraire une interruption de la balustrade entourant celui-ci⁽²⁾;

⁽¹⁾ Par exemple, à l'Oued Ramel (P. GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, Paris, 1913, p. 20) ou à S. Giovanni in Fonte de Ravenne (H. LECLERCQ, *Manuel d'archéologie chrétienne*, II, p. 123, fig. 216).

⁽²⁾ Par exemple, à Dermesch (P. GAUCKLER, *op. cit.*, p. 15).

présence, assez insolite, loin de toute grande ville, de si nombreux et si magnifiques sarcophages.

Des fouilles entreprises, dès cette année, avec l'aide des Monuments Historiques, sur le site de la grande villa de Chiragan, permettront peut-être, par la découverte d'un habitat d'époque mérovingienne, de résoudre, entre autres problèmes, celui que pose la nécropole chrétienne de Martres-Tolosane.

Jean BOUBE.

LA CROIX-TROPHÉE ET LE RELIQUAIRE D'AÏOUN-BERICH (Région d'Aïn-Beïda, département de Constantine)

par

J. BARADEZ et M. LEGLAY

Au cours du voyage d'inspection effectué en 1948 par M. A. Grenier, inspecteur général des Antiquités de l'Algérie, accompagné par MM. Rols, sous-directeur des Beaux-Arts, et Baradez, chargé de mission à la Direction des Antiquités, le bachagha d'Aïn-Beïda, M. Mohamed Larbi Bourabli, signala une récente trouvaille fortuite : « une belle pierre sculptée comme les coffres berbères et portant une inscription » avait été découverte à 6 kilomètres au Nord d'Aïn-Beïda, au cours du défoncement profond d'un champ.

M. et M^{me} Lenain, les inventeurs, voulurent bien montrer les objets trouvés sur leur propriété de Berriche⁽¹⁾ et n'hésitèrent pas à les offrir en voyant l'intérêt qu'ils suscitaient ; nous tenons à leur exprimer notre profonde gratitude pour ce geste généreux et compréhensif.

Les objets découverts par M. Lenain sont les suivants :

- deux sarcophages taillés dans la pierre du pays et une clé de voûte sculptée, qui ont été laissés sur place ;
- une *fenestella confessionis* ;
- une auge-reliquaire en marbre contenant des débris d'un objet qui n'étaient autres que ceux d'une boîte-reliquaire.

Fenestella, auge et boîte-reliquaire ayant été découverts ensemble et étant étroitement solidaires les uns des autres doivent donc être étudiés ensemble⁽²⁾.

⁽¹⁾ S. GSELL, *Atlas arch. Alg.*, fol. 28, n° 17.

⁽²⁾ Ces trois objets viennent d'être rassemblés au Musée Stéphane-Gsell d'Alger.

I. LA BOÎTE-RELIQUAIRE

Au moment où elle nous fut présentée, la boîte-reliquaire ne formait qu'un petit tas de trente-huit fragments minces et blanchâtres, dont les dimensions et l'aspect étaient ceux de morceaux de cure-dents. Leur matière semblait être de l'os ou de l'ivoire qui aurait longtemps séjourné dans la terre. Le seul fragment un peu important montrait une gravure au trait représentant une portion de croix sur laquelle une étoffe semblait drapée : il était indispensable d'essayer de reconstituer la plus grande partie possible de cet objet précieux.

En réalité, les fragments sont ceux de très minces planchettes. L'imprégnation des fibres du bois par des sels de chaux a, en quelque sorte, fossilisé l'objet et l'a conservé jusqu'à nous malgré son caractère particulièrement destructible. Fort heureusement, la fragmentation s'est faite plus ou moins obliquement en suivant les fibres du bois, ce qui permit de mener à bien le patient travail de juxtaposition des éclats : il s'agit d'une boîte-reliquaire dont le couvercle seul a été orné (fig. 1).

Cette boîte, faite à l'aide de planchettes prélevées, par éclatement et refente, sur un bois tendre (peuplier, poirier ou tremble), a la forme d'un parallélépipède rectangle; ses dimensions devaient être voisines de 10 cm. $\times$ 6 cm. 8 $\times$ 5 cm. 3⁽¹⁾. Elle présente le type de fermeture des boîtes de jeu de dominos, avec un couvercle aminci sur son pourtour et pouvant glisser à l'intérieur de rainures ménagées sur les faces internes des bords supérieurs de la boîte. Les parois ont été polies et finies avec soin. Les extrémités de la plaquette qui constitue le fond ont été taillées de part et d'autre pour jouer le rôle de tenons et s'encastrent dans de fines rainures, formant feuillures, creusées aussi profondément que le permet la minceur des côtés. L'ajustage fut si parfaitement exécuté qu'un collage éventuel n'eût constitué qu'une sécurité supplémentaire, sans être nullement nécessaire.

Le couvercle est composé en réalité de deux feuilles de bois minces accolées (et certainement collées l'une sur l'autre) dont les fibres sont entrecroisées de façon à éviter les déformations dues aux variations d'état hygrométrique de l'air, comme le font actuellement nos feuilles de « bois contreplaqué »⁽²⁾.

⁽¹⁾ Les dimensions exactes de la boîte-reliquaire sont les suivantes :

Fond. — Larg. : 65 mm. dont 2 mm. de feuillure de chaque côté.

Côtés. — 51 mm. entre deux feuillures, 4 mm. au-dessus de la feuillure supérieure, probablement 3 mm. au-dessous de la feuillure inférieure, soit 58 à 59 mm.

Couvercle. — Demi-larg. : 33 mm.; long. du fragment restitué : 76 mm., auquel il convient d'ajouter 16 mm. pour terminer la partie supérieure de la croix et 6 mm. de blanc (comme à la base), soit 98 mm. Cet objet est à rapprocher d'une boîte-reliquaire de type identique (dimensions : 6 cm. 1 $\times$ 5 cm. 1 $\times$ 4 cm. 7) trouvée à Henchir-Téridjène, à 80 kilomètres au sud-est d'Aïn-Beïda, au croisement de deux voies : Aïn-Beïda, Chéria, *Ubaza*, *Ad Majores* (repérée par avion) et Tébessa, Téridjène, *Ubaza* (déjà connue). Ce reliquaire, qui était contenu dans une *capsella* d'argent de forme ovale, est resté inédit; il est exposé au Musée Gsell.

⁽²⁾ La feuille supérieure a 2 mm. d'épaisseur et la feuille inférieure (ou de doublage) 1 mm. 5 seulement. L'ensemble des deux feuilles, très aminci sur le pourtour (où il est réduit à une épaisseur de 1 mm.), donne au couvercle un aspect légèrement bombé qui en met l'ornementation en relief.

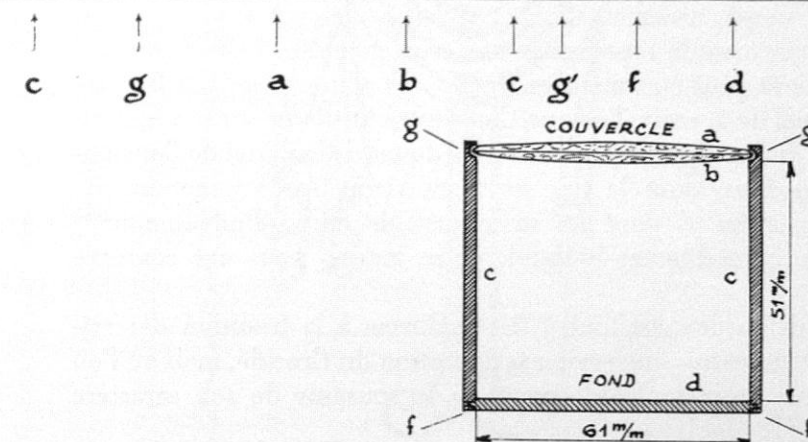


FIG. 1.

Seule la face supérieure du couvercle a été ornée d'une gravure effectuée d'une main ferme et experte (fig. 2), les traits continus se présentant sans la moindre bavure, irrégularité ou défaut d'exécution. Ces traits ont en général une largeur constante, sauf ceux qui contribuent à représenter certains plis d'étoffe et qui ont été épaissis ou déliés afin d'augmenter l'effet de relief.

La gravure représente une croix⁽¹⁾ dont les extrémités se partagent en deux et s'épa-

⁽¹⁾ On ne saurait trop remercier M. André Grabar, membre de l'Institut, des précieuses indications qu'il nous a fournies et qui ont constitué le point de départ de ce commentaire. C'est donc à lui qu'en revient tout le mérite. Qu'il veuille bien accepter ici l'expression de notre vive gratitude.

Sur la croix, cf. G. DE JERPHANION, *La représentation de la Croix et du Crucifix aux origines de l'art chrétien* (*La voie des Monuments*, Paris, 1930); plus récemment, E. PETERSON, *La croce e la preghiera verso oriente*, dans *Ephemerides liturgicae*, LIX, Rome, 1945, p. 52 et suiv. et C. CECHELLI, *Il trionfo della Croce*, Rome, 1954.

nouissent latéralement pour former deux importantes volutes; celles-ci s'incurvent vers le cœur de la croix et se referment sur elles-mêmes⁽¹⁾. Ce n'est ni le type de croix qui se dressait sur le forum de Constantin «avec des pommes rondes aux pointes», ni celui de la croix apparue à Constantin au pont Milvius, représentée comme une croix «pattée, avec une grosse perle aux deux pointes de chaque branche»⁽²⁾. Le dessin montre nettement que le graveur a voulu représenter des volutes et qu'il ne peut s'agir d'autre chose⁽³⁾. Le montant vertical de la croix est formé de quatre traits parallèles qui ménagent entre les deux traits intérieurs un espace coupé par une série de lignes horizontales groupées deux à deux. Toute la partie supérieure a disparu; on ne peut même pas assurer qu'elle était semblable à la partie inférieure ou au bras gauche; il semble cependant très probable que notre croix n'avait pas la forme d'un *tau*. Le montant horizontal est, lui aussi, représenté par quatre traits. Quant au cœur de la croix, il est orné de deux cercles concentriques. On peut se demander si le cloisonnement des montants de la croix et si les cercles concentriques du cœur n'ont qu'un but de simple ornementation et visent seulement à «donner du corps» à celle-ci, ou si le graveur a voulu représenter une croix gemmée. Dans ce cas, les volutes des extrémités voudraient peut-être montrer qu'il s'agit d'une pièce d'orfèvrerie ciselée? Serait-ce alors un rappel de la croix d'or que Constantin fit placer sur le tombeau de saint Pierre au Vatican⁽⁴⁾? Ou une représentation de celle du palais impérial de Constantinople *ex auro preciosisque lapidibus*, dont le type resta en vogue sur les monuments postérieurs au règne de Constantin et dont les mosaïques de Sainte-Pudentienne⁽⁵⁾ comme celle de l'absidiole de Saint-Étienne-le-Rond, entre autres, nous ont conservé l'image de type oriental⁽⁶⁾?

Quoi qu'il en soit, cette croix «vide» est tout à fait conforme à la tradition des IV^e-V^e siècles où l'on cherchait par tous les moyens à éviter la figuration du Crucifié, mais où l'on s'ingéniait à ne pas montrer la croix seule⁽⁷⁾, comme si le souvenir de son caractère

⁽¹⁾ Dimensions de la croix. — Haut. reconstituée : 90 mm.; larg. de la moitié : 30 mm.; larg. du montant vertical : 6 mm.; larg. de l'épanouissement du pied de la croix : 22 mm.; dimension d'une volute : 6 mm.

⁽²⁾ DAC, t. III, 2, col. 952.

⁽³⁾ Il y a lieu de signaler une analogie certaine avec les extrémités des bras de la croix de la «plaque de Narbonne», provenant de l'église des Pèlerins de cette ville. Une magnifique reproduction en a été donnée dans *Les Arts primitifs français*, p. 84 (*Arts et Métiers graphiques*, 1953). Mais la croix de Narbonne avec ses quatre bras égaux, comme une croix de Malte, semble appartenir à la catégorie des croix ancrées, malgré les volutes incontestables de ses extrémités.

⁽⁴⁾ DAC, t. III, 2, col. 3063.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, col. 3064.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, col. 3082, date cette mosaïque du VII^e siècle. Toutefois le DAC, t. XII, 1, col. 294, précise que l'église fut consacrée en 468 et que la date de la mosaïque est incertaine.

⁽⁷⁾ Même après les Conciles d'Ephèse (431) et de Chalcédoine (451), qui avaient condamné le nestorianisme et le monophysisme, «le schisme s'étendit» — note DOM LECLERCQ, DAC, III, 2, col. 3080 — on raisonna et on déraisonna à perte de vue pour aboutir généralement à altérer la réalité du sacrifice du Calvaire... Afin de ne pas crucifier l'homme-Dieu, ce qui impliquait la reconnaissance de l'union des deux natures en une seule personne, et ne pouvant pas sacrifier Dieu, les monophysites d'Égypte et de Syrie écartèrent du Crucifix la figure humaine et se contentèrent de la Croix nue et ornée... L'influence de ces écoles orientales s'étendit jusqu'en Occident, à Rome, à Ravenne, en Gaule...

infamant était encore trop récent⁽¹⁾; on la faisait donc accompagner de symboles, tels que la couronne de victoire tenue par la main divine, le Bon Pasteur, l'agneau ou le chrisme⁽²⁾.

Ici, nous sommes frappés par la disposition d'une pièce d'étoffe, drapée avec un grand soin et un art assez rigide en avant et au-dessous du montant horizontal de la croix, de façon à en découvrir largement le cœur. Les deux extrémités de cette étoffe sont rejetées au-dessus et en arrière des bras de la croix; elles retombent lourdement à droite et à gauche en formant des plis épais et accentués. Tout, dans le «rendu» de cette pièce d'étoffe, montre que le graveur n'a pas voulu représenter un voile, ni un linceul, mais une étoffe de drap, lourde et riche, épaisse et souple.

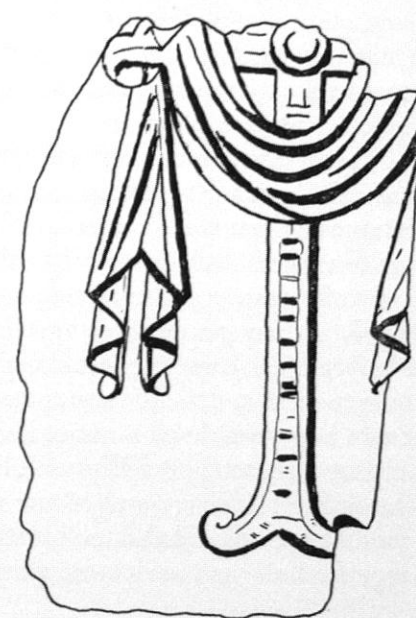


FIG. 2.



FIG. 3.

En regardant cette croix, d'un type qui à notre connaissance paraît unique en son genre, on est cependant frappé par un aspect de «déjà vu». Et l'on pense en particulier, pour

⁽¹⁾ *Servile supplicium* (CICÉRON, *Pro Cluentio*, LXVI; *Philipp.*, I, 2); *servitutis summum extremumque supplicium* (CICÉRON, *In Verr.*, 66). N'oublions pas que le supplice de la croix était encore en usage au IV^e siècle : voir à ce sujet, DAC, III, 2, col. 3064-3065. Cependant le Christ est figuré étendu sur la croix sur des monuments du V^e siècle, par exemple les ivoires du British Museum (DALTON, *Cat. of Early Christian Antiquities*, p. 49, n° 291, pl. VI); mais sont-ils bien datés? — Le Crucifié paraît aussi dans les peintures d'une basilique du IV^e siècle (DAC, *ibid.*, col. 3073), mais les peintures sont-elles de la même époque que l'édifice? Il semble au total que la crucifixion n'a été représentée officiellement en Occident qu'au VII^e siècle; en Orient elle le fut plus tôt.

⁽²⁾ Cf. la basilique de Saint-Paulin-de-Nole, le mausolée de Galla Placidia à Ravenne, un sarcophage du Musée du Latran d'après DAC, *ibid.*, col. 3066-3067.

l'arrangement très significatif de la pièce d'étoffe, à certains trophées, plus spécialement à celui qu'a découvert M. E. Marec sur le forum d'Hippone (fig. 3). Ce trophée en bronze⁽¹⁾ comporte le traditionnel tronc d'arbre coupé et l'élément de branche horizontale, qui lui est attaché en forme de croix pour servir de support à une cuirasse, sur laquelle est jeté le *paludamentum* de l'ennemi vaincu. Le manteau drapé la partie centrale de ses plis accusés tandis que ses extrémités sont rejetées derrière les épaulières de la cuirasse, de façon à découvrir largement le montant-support horizontal; elles réapparaissent à droite et à gauche, encadrant l'ensemble et montrant bien les plis profonds du tissu de drap.

Comme on le voit, il est impossible de ne pas rapprocher l'étoffe drapée sur la croix du reliquaire d'Aïoun-Berich du *paludamentum* drapé sur le trophée d'Hippone : même arrangement général et même disposition, même présentation de l'étoffe au centre, même rejet des pans en arrière des bras; sensiblement mêmes proportions entre les parties constituant et même aspect des plis qui veulent montrer un drap précieux et lourd. Nous pouvons donc dire que l'étoffe de la croix de notre reliquaire n'est ni un voile fait pour masquer partiellement le gibet — il le souligne et le met en valeur — ni un linceul. C'est vraiment le manteau de pourpre des généraux romains, considéré depuis l'époque impériale comme l'un des insignes les plus caractéristiques du pouvoir suprême.

Seul, un fragment de sarcophage, conservé au Musée du Latran, autorise une comparaison avec notre symbole. Cependant, la pièce d'étoffe drapée sur une croix en forme de tau surmontée de deux oiseaux — la colombe et le phénix, images de la résurrection — a été interprétée comme un « suaire »⁽²⁾ : en effet, si la forme du drapé en pointe rappelle celle du manteau posé sur les trophées, elle présente avec celui-ci des différences essentielles : sur le sarcophage du Latran, la pièce d'étoffe couvre largement le montant et les bras de la croix⁽³⁾ tandis que, sur notre croix-trophée comme sur le monument d'Hippone, les pans du *paludamentum* de commandement sont rejetés en arrière. L'image gravée sur notre reliquaire est donc d'un type unique. Elle ne se contente pas de réhabiliter l'instrument de supplice des criminels, elle lui donne toute sa signification, non seulement glorieuse mais

⁽¹⁾ E. MAREC, *Le Forum d'Hippone*, dans *Libyca*, t. II, 2^e semestre 1954, p. 401-403.

⁽²⁾ O. MARUCCI, *Un nuovo frammento di sarcofago cristiano*, dans *Nuovo Bull. di Arch. Crist.*, t. IV, 1898, p. 24 et suiv., pl. I; WILPERT, *Sarcofagi cristiani*, I, pl. XVIII, 3. M. Grabar a souligné l'intérêt de ce relief du Latran dans *l'Empereur dans l'art byzantin*, p. 241. Voir, en dernier lieu, C. CECHELLI, *op. l.*, fig. 47. Sur la coupole du « baptistère arien » de Ravenne, le Christ entouré des douze Apôtres est remplacé par un trône occupé par une croix gemmée, vide. Une première pièce d'étoffe, pliée sur la croix et rejetée en avant des bras, représente sans doute le suaire. Une deuxième étoffe, étalée sur le trône, ne rappellerait-elle pas le *paludamentum*? Voir *DAC*, I, 2, fig. 944.

⁽³⁾ On pourrait aussi rapprocher cette draperie carrée d'un *vexillum* et plus précisément ici, dans le cas qui nous intéresse, du *labarum*. Mais nous devons remarquer que la partie supérieure n'est pas rectiligne comme sur le *labarum* et d'autre part que le drapé (bien que situé en avant de la croix) souligne deux tombées latérales qui rappellent celles du *paludamentum* en arrière du trophée. Au total, le voile du sarcophage du Latran, tout en s'inspirant vraisemblablement du même symbolisme que le nôtre, ne l'a pas aussi franchement marqué. Quant au sarcophage Ludovisi (A. GRABAR, *op. l.*, pl. XXXVI, 1), si la pièce d'étoffe est nettement une pièce de vêtement, les quatre boucliers suspendus au bras horizontal du tau et le groupe des captifs ne laissent aucun doute sur son caractère de trophée. (Cf. C. CECHELLI, *op. l.*, fig. 46.)

trionphale. C'est un témoignage de la victoire du Christ, dont le pouvoir terrestre (et royal) est matérialisé par le *paludamentum*, la croix n'étant plus que le signe de la défaite de ceux qui avaient crucifié Jésus⁽¹⁾.

Sur cette substitution, il est inutile de répéter tout ce que M. A. Grabar a excellemment exposé dans son livre sur *l'Empereur dans l'art byzantin*⁽²⁾. Rappelons seulement, avec M. Grabar, que « la comparaison de la croix avec le trophée est des plus banales à l'époque paléochrétienne : c'est à la faveur de cette image métaphorique — qui rapprochait l'instrument de la passion du Christ d'un symbole de la victoire impériale — que la composition chrétienne de l'Adoration de la Croix a pu utiliser un type iconographique de l'imagerie officielle ». Mais si la comparaison des deux motifs, chrétien et païen, est courante dans les textes⁽³⁾, les exemples de cette iconographie ne le sont pas et la Croix d'Aïoun-Berich est, en définitive, le seul type bien caractérisé de croix-trophée⁽⁴⁾.

Ce qui paraît aussi surprenant dans notre document africain, c'est la forme même de la croix, avec ses deux grandes volutes à chaque extrémité. A cette forme, rare pour une croix paléochrétienne, on ne peut, à notre connaissance, que trouver deux analogies. La première est précisément une croix gemmée⁽⁵⁾ qui, flanquée de deux brebis, décore le couvercle d'un des reliquaires découverts en 1871 sous l'autel de la basilique de Grado⁽⁶⁾; elle est ornée de deux volutes semblables, bien que moins développées. Notons que, datée d'abord du VI^e siècle, on a maintenant tendance à la reporter au V^e. L'autre est une croix beaucoup plus simple, gravée sur une pierre inscrite qui provient de la nécropole romano-chrétienne de Tarragone⁽⁷⁾; c'est une croix latine ornée du *rho* et dont l'extrémité des bras est traitée en volutes. Il faut remarquer que l'inscription, qui l'accompagne, porte les dates consulaires des années 421 et 461.

A la lumière de ces rapprochements qui concordent d'une manière saisissante au point de vue chronologique, on est tenté de dater la croix-trophée et le reliquaire d'Aïoun-Berich du V^e siècle, datation que ne dément pas, bien au contraire — on le verra plus loin — l'étude stylistique et épigraphique de la *fenestella confessionis*⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ Dans sa thèse sur *Les trophées romains; contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphaux à Rome* (d'après un bref compte rendu de M. DURY, dans *Rev. Et. lat.*, XXXII, 1954, p. 80), M. G. Picard a précisément souligné la puissance surnaturelle et mystérieuse du trophée de Victoire et d'autre part l'assimilation du trophée à la croix, elle-même symbole de la victoire mystique du Christ. Sur la croix, image de Victoire impériale, cf. déjà A. GRABAR, *op. l.*, p. 32 et suiv. et J. GAGÉ, *La Victoire impériale dans l'empire chrétien*, dans *Revue Hist. Phil. Rel.*, 1933.

⁽²⁾ *Publ. de la Fac. des Lettres de l'Université de Strasbourg*, 1938, p. 239 et suiv.

⁽³⁾ Cf. entre autres, TERTULLIEN, *Apol.*, 16 : *sed et victorias adoratis cum in tropaeo crucis sint*.

⁽⁴⁾ On pourrait encore rapprocher notre croix-trophée de l'exemple célèbre, mais tardif, de l'abside de l'une des églises coptes, au Couvent Blanc : W. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, pl. XXII.

⁽⁵⁾ Cf. *supra*, p. 76.

⁽⁶⁾ DE ROSSI, *Bull. di Arch. Crist.*, 1872, p. 41-42, 155-158, pl. X-XI. *DAC*, VI, 2, col. 1449 et suiv., s. v. *Grado*.

⁽⁷⁾ E. JUNYENT, *I Monumenti cristiani di Spagna studiati in questi ultimi anni*, dans *Atti del III^e Cong. Intern. Arch. Crist.*, Ravenne, 1932, p. 279, fig. 22.

⁽⁸⁾ Voir *infra*, p. 82.

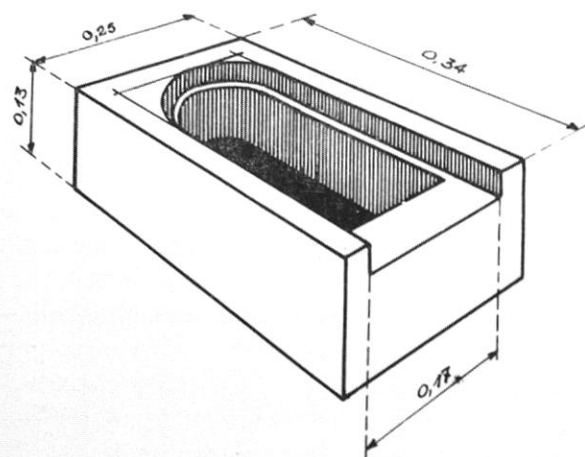


FIG. 4.

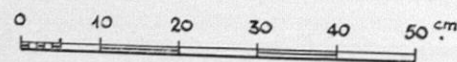
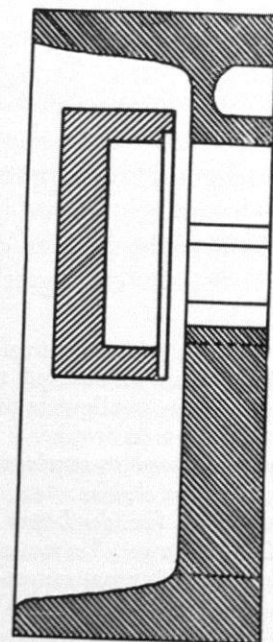
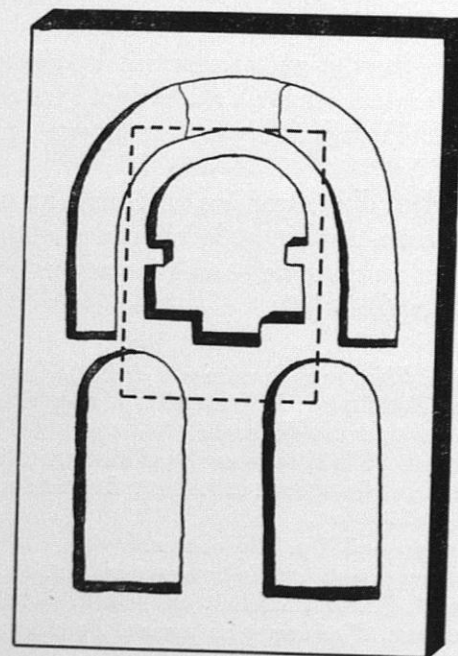


FIG. 5.

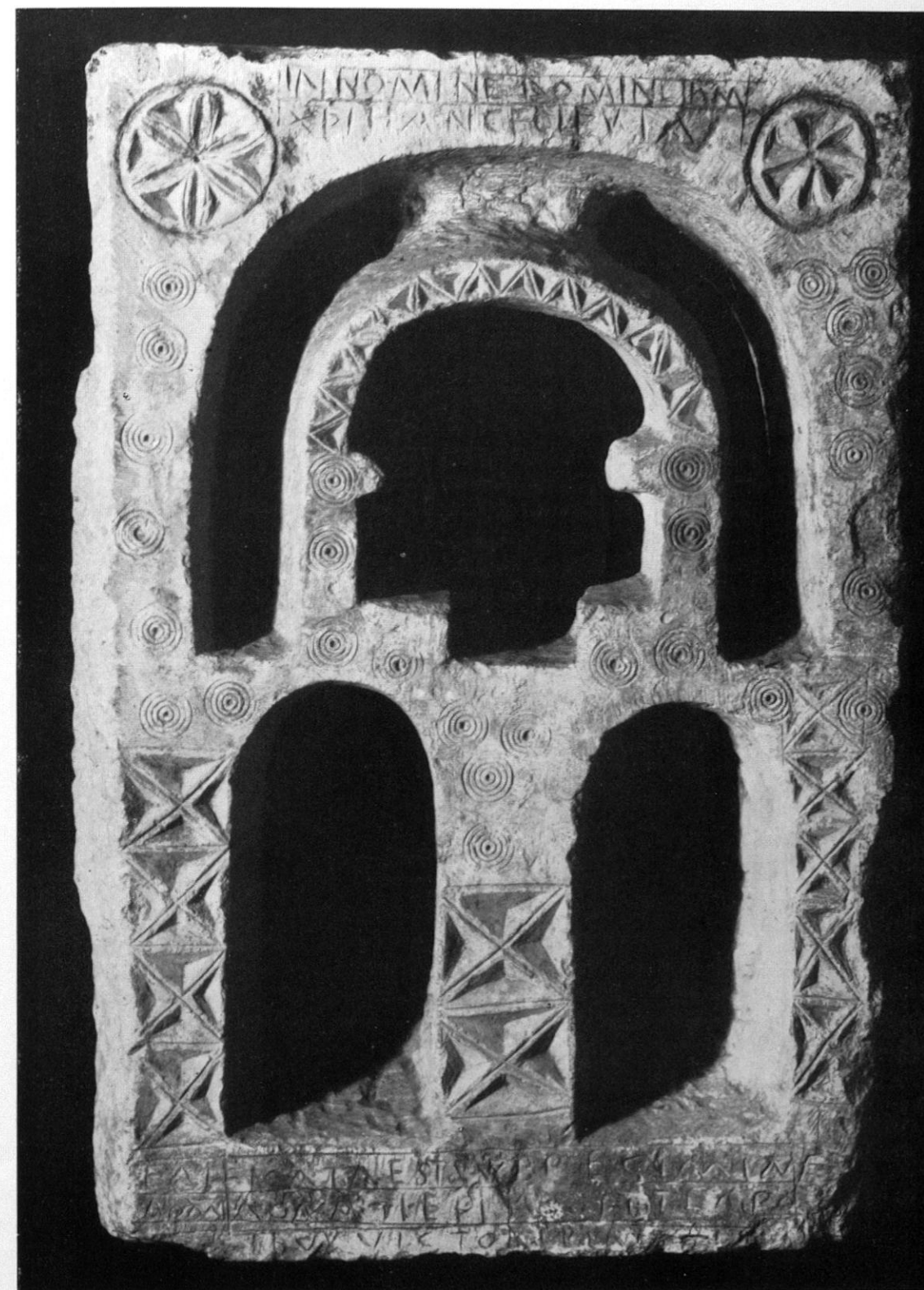


FIG. 6.

Que contenait la boîte-reliquaire? Probablement, des reliques d'un martyr local anonyme. Mais ne pourrait-on pas songer aussi à un fragment de la Vraie Croix, comme nous y invitent le décor du couvercle et plusieurs textes africains⁽¹⁾? Ou bien encore, s'il faut retenir la comparaison avec la croix gemmée de Constantin déposée au Vatican, à des reliques de l'apôtre Pierre? On est réduit à des hypothèses.

2. L'AUGE-RELIQUAIRE (fig. 4)

D'une forme et de dimensions classiques en Afrique, l'auge-reliquaire est constituée par un parallélépipède rectangle de marbre blanc, légèrement coloré en jaune⁽²⁾. A l'exception de la face dans laquelle a été creusée la cavité et qui, elle, est soigneusement dressée et polie, les autres faces sont seulement dégrossies et portent les marques et les traces des outils de taille. Il convient cependant de noter que le finissage des angles a été ébauché. La face polie du bloc a été gravée de quatre traits qui se recoupent pour limiter un rectangle, à l'intérieur duquel — et d'un côté seulement — a été inscrit un demi-cercle; ainsi a-t-il été procédé pour tracer l'emplacement de la cavité. Celle-ci se compose en réalité de deux évidements semblables séparés par un épaulement plan⁽³⁾, parallèle à la surface polie.

Il est évident que l'auge-reliquaire était obturée par un couvercle dont les dimensions étaient celles de l'évidement supérieur. Ce couvercle prenait appui sur l'épaulement et pouvait glisser du côté opposé à la partie circulaire de façon à découvrir la cavité intérieure⁽⁴⁾. Il a disparu. Aucun reste de plâtre ou de scellement n'est visible sur une quelconque des parties de l'auge.

3. LA FENESTELLA CONFESSIONIS

C'est un bloc de calcaire dur à grain fin, de couleur gris-jaunâtre, rappelant, mais en plus grossier, le calcaire lithographique⁽⁵⁾. Les différentes faces de ce bloc sont à peine dégrossies. Seule, l'une des grandes faces a été dressée et polie (fig. 5 et 6).

⁽¹⁾ Cf. *CIL*, 20600 = MONCEAUX, *Enquête sur l'épigraphie chrétienne*, n° 317 : reliques de Terre Sainte, de Pierre et Paul, de plusieurs martyrs et de *lignu Crucis* (Kherbet Oum el-Ahdam); MONCEAUX, *ibid.*, n° 297 : reliques de plusieurs saints et de *Cruce D(omi)ni* (Kherbet Elma el-Abiod); *CIL*, 9255 = MONCEAUX, *ibid.*, n° 319 : *Sancto ligno Crucis Christi Salvatoris adlato adq(ue) hic sito* (Rusguniae). Remarquons que dans les deux premiers cas, les reliques de la Croix sont mêlées aux reliques de martyrs ou de saints.

⁽²⁾ Long. : 34 cm.; larg. : 25 cm.; haut. : 13 cm.; prof. moyenne de la cavité : 9 cm.

⁽³⁾ Larg. de l'épaulement 4 à 5 mm. Cet épaulement se prolonge sur le petit côté opposé à la partie hémicylindrique qui se trouve ainsi entaillée sur une largeur égale à celle de la partie haute de la cavité.

⁽⁴⁾ Dimensions du couvercle. — Long. : 31 cm.; larg. : 17 cm.; ép. : 1 cm. 2 dans sa partie droite et 1 cm. 5 dans sa partie gauche.

⁽⁵⁾ Dimensions de l'ensemble. — Haut. : 78 cm., larg. : 53 cm. 5; ép. : 30 cm. *Fenestellae* inférieures : à droite, 28 × 14 cm.; à gauche, 30 × 13 cm. 5. *Fenestella* supérieure : 24 × 19 cm.

Cette face a été évidée de façon à obtenir, dans sa moitié inférieure, les deux ouvertures des *fenestellae* classiques sensiblement égales⁽¹⁾. La partie supérieure porte un troisième évidement, axial celui-ci⁽²⁾. La face arrière du bloc a été plus profondément et plus largement creusée encore que la face travaillée, à tel point qu'il en subsiste seulement une large cavité dont le fond, dressé avec soin, est parallèle à la face antérieure de la *fenestella*⁽³⁾.

Pour cette dernière, tout ce qui n'a pas été évidé est entièrement occupé par une sculpture ornementale et par deux champs épigraphiques (fig. 7) : le premier tout à fait en haut, le deuxième tout à fait en bas de la *fenestella*, sans laisser la moindre marge, manifestant ainsi cette sorte d'aversion pour la surface vierge, caractéristique de l'art chrétien primitif⁽⁴⁾.

L'inscription, comme la sculpture ornementale, prouve que son artisan était avant tout un sculpteur sur bois et occasionnellement un lapicide⁽⁵⁾. Tout le démontre : la composition, le tracé, la tenue des outils de taille, la forme des évidements et le manque de polissage de leurs surfaces taillées. « C'est un modelé en creux, ménagé dans un plan préalablement dressé, à arêtes vives, et où les surfaces un peu larges sont enrichies par des sillons ou des trous à sections triangulaires, tels, pour tout dire, qu'un artisan en dégage naturellement

⁽¹⁾ Cf. *DAC*, t. V, 1. col. 10355 et suiv. Voir aussi *Libyca*, I, 1953, p. 286-287.

⁽²⁾ La partie inférieure peut apparaître à première vue comme cruciforme et le haut arqué. On pourrait même supposer une sorte de stylisation de pilastres supportant un genre de consoles « en bec de corbeau » au-dessus desquels serait une espèce d'arc voûté (?). Une sorte de demi anneau évidé auréole l'ouverture principale et supérieure.

⁽³⁾ Prof. de cette cavité : 20 cm.; ép. des bords : 5 à 10 cm. Si l'on place l'auge-reliquaire verticalement, partie hémicylindrique en haut, dans l'évidement postérieur de la *fenestella* (fig. 6) de façon à l'utiliser non plus comme auge, mais comme une sorte de tabernacle, on s'aperçoit que telle était vraisemblablement sa place et on comprend pourquoi la face de son couvercle, seule visible, a été soigneusement dressée et polie. On constate aussi qu'il y a une position et une seule pour disposer le reliquaire en marbre et la *fenestella* : celle qui fait coïncider exactement le cintre supérieur de la cavité de l'auge avec le cintre de l'ouverture de la *fenestella* supérieure.

Quand l'auge est dans cette position, il existe 20 cm. entre la base de l'auge et la partie inférieure de l'évidement de la *fenestella* : de quoi faire glisser le couvercle de l'auge sur les deux tiers de sa hauteur. Quand le couvercle était dans sa position haute (celle d'obturation de l'auge-reliquaire) ce sont les quatre parties saillantes vers l'intérieur de l'évidement axial de la *fenestella* qui maintenaient le couvercle en place et l'empêchaient de tomber en avant; il n'y a donc pas à chercher à analyser une forme d'ouverture, imposée par l'usage qui devait en être fait. Quand le couvercle est dans sa position basse, il fait apparaître tout le haut de l'auge et permet d'en atteindre aisément l'intérieur avec la main pour y déposer ou y reprendre un objet de petite dimension. Il semble donc normal de penser que l'auge, placée verticalement juste derrière l'ouverture de la *fenestella* supérieure, était maintenue dans cette position haute par un quelconque support (en pierre ou en bois). Quant à la boîte-reliquaire en bois, elle aurait été posée dans le fond de l'auge-reliquaire, à l'intérieur de laquelle ses fragments ont été découverts.

⁽⁴⁾ Cf. G. MARCAIS, *Art chrétien d'Afrique et art berbère*, dans *Annali dell' Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Nuova Serie, vol. III, 1949, p. 63. Voir aussi H. PAVIS D'ESCURAC-DOISY, *Une vasque chrétienne d'Ain-Roua*, dans *Libyca*, II, 1954, p. 164.

⁽⁵⁾ G. MARCAIS, *l. l.*, p. 65 et 67; S. GSELL, *Musée de Tébessa*, p. 46, et E. ALBERTINI, *L'Art antique en Algérie*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1930, p. 347-348.

avec une lame de couteau dans le bois d'une planche, dans la terre crue d'une poterie ou dans l'enduit de plâtre garnissant un mur⁽¹⁾.

Comme l'a si parfaitement défini M. Georges Marçais, il s'agit là d'un art indigène dont le décor, d'origine rurale « s'est élevé à la dignité de parure architecturale avec le christianisme »⁽²⁾. Cet art, précise-t-il, a été « particulièrement florissant dans la région de Tébessa, le nord de l'Aurès et les abords de la Grande Kabylie »⁽³⁾.

L'angle supérieur gauche de la *fenestella* est orné d'un cercle gravé assez irrégulièrement, qui contient une fleur stylisée à six pétales en forme d'étoile. Suivant la technique de la sculpture sur bois, chaque pétale est formé d'une sorte de gouttière cernée d'un trait fin; le cœur de la fleur étant représenté par une petite cavité en coupelle. L'angle supérieur droit montre un cercle taillé plus profondément et plus irrégulièrement encore que le précédent⁽⁴⁾; il contient une croix étoilée à six branches pattées. Le symbolisme de ces deux motifs à six branches n'a pas à être précisé: c'est, très vraisemblablement, une interprétation du monogramme IX, fréquente d'ailleurs dans l'Afrique du v^e siècle⁽⁵⁾.

Toute la surface de la *fenestella* qui n'est pas évidée ou occupée par l'inscription est ornée: soit d'un motif rappelant les pastilles ou disques des lampes chrétiennes du v^e-vi^e siècle (quatre cercles concentriques entourant un centre figuré), soit d'une combinaison de défoncements triangulaires à parois taillées en biseau⁽⁶⁾, et groupés pour former une ornementation en carrés ou en dents de scie. Au milieu du bord droit, l'artisan a hésité et commencé à tracer un cinquième carré, qu'il a seulement ébauché, pour le recouvrir ensuite par des motifs à cercles concentriques.

Il est impossible de ne pas rapprocher cette décoration de celle d'un « petit coffret en pierre tendre », découvert à Dalaâ⁽⁷⁾ dans la région d'Aïn-Beïda, et à l'intérieur duquel se trouvaient des débris de verre qui ont sans doute contenu le sang du « martyr » Felicianus. D'abord parce qu'il provient de la même région et qu'une voie directe, décelée par la photographie aérienne, permettait d'aller d'Aïoun-Berich à Dalaâ⁽⁸⁾. Ensuite parce que la

⁽¹⁾ G. MARÇAIS, *l. l.*, p. 63.

⁽²⁾ *Id.*, *l. l.*, p. 67.

⁽³⁾ G. MARÇAIS, *l. l.*, p. 64. Cf. en outre pour Tizirt: P. GAVAILT, *Étude sur les ruines romaines de Tizirt*, 1897, fig. 6, p. 30; fig. 7, p. 31; fig. 8, p. 36; fig. 9, p. 37; — sculptures encastrées dans les murs des Djedar de la région d'Oran: R. DE LA BLANCHÈRE, *Archives des Missions*, 3^e série, X, 1883, p. 85-86, p. 98, n. 1, pl. IX, fig. 2; — entablement et socles de colonnes du Mausolée de Bled Guitoun en Kabylie: S. GSELL, *CRAI*, 1898, p. 481 et suiv.; — à Khenchela: P. GRAILLOT et S. GSELL, *MEFR*, XIII, 1893, p. 498-499 et pl. VII; — au Musée de Tébessa, table d'autel d'Henchir el-Begueur et dessus de porte d'Henchir Megroun: S. GSELL, *Musée de Tébessa*, p. 47; — à Zoui: *Bull. Ant. Fr.*, 1878, p. 157. Cf. aussi H. PAVIS D'ESCURAC-DOISY, *l. l.*, p. 161-168.

⁽⁴⁾ Diamètre du cercle de gauche: 10 cm.; diam. du cercle de droite: 9 cm.

⁽⁵⁾ Cf. A. BERTHIER, *Les vestiges du christianisme antique dans la Numidie centrale*, Alger, 1943, p. 69 et suiv. et pl. XXIII et XXV.

⁽⁶⁾ G. MARÇAIS, *l. l.*, p. 63.

⁽⁷⁾ Actuellement au Musée du Louvre. Un moulage est exposé au Musée S.-Gsell d'Alger.

⁽⁸⁾ On peut ajouter que le reliquaire de Dalaâ, bien que de dimensions sensiblement voisines de celles de l'auge-reliquaire d'Aïoun-Berich et taillé dans une pierre tendre, a exactement la même forme de « boîte de dominos ».

construction et l'ornementation du reliquaire de Dalaâ prouvent que son artisan excellait dans le travail du bois « au couteau », dont il ne parvint pas à s'échapper; enfin parce que les motifs ornementaux du reliquaire de Dalaâ sont, comme inspiration, très proches de ceux de notre *fenestella confessionis*. Ce coffret fut étudié par P. Monceaux⁽¹⁾; tout dernièrement M. J. Mallon a repris l'étude de son inscription⁽²⁾. Les auteurs lui attribuent une date voisine du iv^e siècle au plus tard. Mais il convient de noter que si l'inspiration des trois objets d'Aïoun-Berich est de la même veine que celle du reliquaire de Dalaâ, ce dernier est d'une facture beaucoup plus soignée, beaucoup plus précise et plus géométrique, qui démontre nettement son antériorité sur notre ensemble.

L'inscription se compose de deux parties: deux lignes en haut et trois lignes en bas. Il semble bien cependant que l'artisan ait eu, au début de son travail, l'intention de graver un texte qui s'étalerait au total sur trois lignes seulement: il traça dans la partie supérieure de la *fenestella* un rectangle (destiné à contenir une seule ligne) et dans la partie inférieure un autre rectangle, légèrement plus grand, limité par deux traits verticaux à l'aplomb des bords externes des *fenestellae* inférieures (destiné à contenir deux lignes). Il ajouta finalement une deuxième ligne en haut, sans trait limitatif inférieur du cadre, dont les côtés verticaux seuls avaient été maladroitement prolongés. Pour le champ épigraphique inférieur, manifestement beaucoup trop petit, il l'agrandit à droite et à gauche, dans toute la largeur de la pierre, et il ajouta une troisième ligne au-dessous.

L'inscription se lit sans difficulté, sauf la fin qui a été rendue pratiquement illisible⁽³⁾:

*In nomine Domini In(su)<m>
Xp(is)ti, hanc ecclesiam (sic pour haec ecclesia)
(a)edificata est sub regimine
dom(in)i Donati episcopi, tempor-
ibus Victori...*

Quelques traces des dernières lettres du texte permettent de proposer, sous toutes réserves, *Victori(ani) p[resbyteri?]* ou *Victori(s) p[resbyteri?]*. Par ses particularités graphiques cette inscription appelle plusieurs remarques. Outre le recours au grec pour écrire le nom de Jésus-Christ et à des abréviations, qui ne sont pas rares aux v^e-vi^e siècles, pour les mots *Christi* et *Dom(in)i* aux lignes 2 et 4⁽⁴⁾, la forme de certaines lettres mérite de retenir

⁽¹⁾ *Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique*, Paris, 1909, n° 275.

⁽²⁾ *Pierres fautes*, dans *Libyca*, II, 1954, p. 195 et suiv., avec quatre excellentes photographies qui se passent de tout commentaire.

⁽³⁾ Champ épigraphique supérieur: 30 × 4 cm. Ch. épig. inférieur: 43 × 5 cm. 2. Haut. des lettres: en haut: 1 cm. 5 — 2 cm.; en bas: 1 cm. — 1 cm. 5.

M. H.-I. Marrou, professeur à la Sorbonne, nous a fourni plus d'une indication précieuse. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression de notre vive gratitude.

⁽⁴⁾ A titre d'exemples, XPO pour *Christo* dans une inscription sur tesson d'Henchir Akhrib (vi^e siècle): MONCEAUX, *Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique*, IV, n° 282; — XPO dans une inscription du *Castellum Tingitanum* = Orléansville (v^e siècle): MONCEAUX, n° 329; — DOM pour *Dom(in)i* dans une inscription de Sétif de 452: Monceaux n° 305; — on trouve aussi DONI pour *do(mi)ni* dans une

l'attention. Les A sont courants dans l'épigraphie chrétienne d'Afrique des v^e-vi^e siècles⁽¹⁾, de même les Δ⁽²⁾, les G en forme de S⁽³⁾ et les S en forme de Y mal formé⁽⁴⁾. On trouve ces différentes lettres, isolées, au milieu de caractères normaux, mais on rencontre aussi souvent des inscriptions qui les réunissent⁽⁵⁾. Il faut noter en tout cas qu'absentes des inscriptions antérieures au début du iv^e siècle⁽⁶⁾, elles sont fréquentes dans les textes gravés au v^e et au vi^e siècle. Ainsi, l'épigraphie volant au secours de l'étude stylistique, c'est dans ces limites chronologiques qu'on enfermera l'inscription d'Aïoun-Berich, la *fenestella* qui la porte et le reliquaire qui l'accompagne. Ni les fautes de latin, ni l'invocation au Christ, par quoi commence le texte et qui est courante dans l'Afrique byzantine, ne vont à l'encontre de cette datation, elles la confirment plutôt. Quant à la suppression de l'a dans la diphtongue *ae* de *aedificata*, elle a été effectuée dans plusieurs inscriptions africaines du début du vi^e siècle⁽⁷⁾.

La mention de l'évêque Donatus ne permet malheureusement pas de pousser plus loin la précision chronologique. On a cherché tout naturellement à l'identifier et pour cela à consulter les listes conciliaires. A la seule conférence de Carthage de 411, trente des évêques présents — vingt-six donatistes et quatre catholiques — répondaient au nom de Donatus⁽⁸⁾. Après avoir connu une grande faveur à l'époque païenne, en particulier chez les fidèles de Saturne qui avaient été voués au dieu⁽⁹⁾, ce nom est devenu, pour des raisons faciles à comprendre, l'un des plus courants de l'épigraphie chrétienne. L'évêque Donatus d'Aïoun-Berich — localité dont on regrette d'ignorer le nom romain — vient s'ajouter à une longue liste d'homonymes.

L'étude du texte est donc loin de satisfaire toute notre curiosité; du moins son libellé nous montre-t-il que la *fenestella* jouait ici non seulement son rôle normal de fenêtre permettant de voir et peut-être même de toucher un reliquaire, mais qu'elle y ajoutait la

inscription de *Mascula* = Khenchela (v^e siècle) : MONCEAUX, n° 270. L'abréviation *le(su)* paraît plus rare; nous n'en avons pas trouvé d'exemple en Afrique.

⁽¹⁾ Voir, par exemple, dans l'*Enquête* de P. MONCEAUX, les n° 240 (Haïdra, fin v^e, début vi^e siècle), 244 (Bordj el-Amri, époque byzantine), 251 (Tébessa, v^e siècle), 262 (Guelma, v-vi^e siècles), 274 (Aïn-Zirara, v^e siècle), 337 (Rouis, époque byzantine).

⁽²⁾ MONCEAUX, n° 237, 238 (Uppena, vi^e siècle), 241 (Dar-Ali el-Hochani, ép. byzantine), 304 (Mosloug, v-vi^e siècles).

⁽³⁾ *IBID.*, n° 337 (Rouis, époque byzantine), 252 (Henchr el-Guiz, région de Tébessa, v^e siècle).

⁽⁴⁾ S en forme de Y courant au vi^e siècle : cf. par exemple MONCEAUX, n° 264, 280, 281, 283, 284, 285, 303.

⁽⁵⁾ *IBID.*, n° 245 (Tichilla = Testour, époque byzantine), 246 (Henchr Fellous, ép. byzantine), 250 (Aubuzza, très basse époque), 264 (Henchr el-Beger, vi^e siècle), 279, 280, 281 (Henchr Akhrib, 581-582), 295 (Constantine, ép. byzantine).

⁽⁶⁾ Par exemple du reliquaire de Dalaâ : cf. *supra*, notes 7 et 8, p. 84.

⁽⁷⁾ Inscription d'*Altava* (Lamorière), datée de 508 : *CIL*, 9835 = *D.* 859 (*Masuna... edificavit*); à Timgad, dans l'inscription du fort construit par le patrice Solomon peu après 539 : *A. Ep.*, 1911, 118 (*aedificata est civitas Tamogadiensis*); épitaphes de *Husgunial* (Cap Matifou), datées par S. Gsell de la première moitié du vi^e siècle : *CRAI*, 1900, p. 50; inscription d'Arris, dans l'Aurès, connue sous le nom d'inscription de Masties : J. CARCOPINO, *REA*, 1944, p. 94-120 (*hunc edificium*).

⁽⁸⁾ *Collatio Carthaginiensis*, I, et TOULOTTE, *Géog. de l'Afrique chrétienne*.

⁽⁹⁾ Cf. J. CARCOPINO, *Aspects mystiques de la Rome païenne*.

fonction de pierre de dédicace et sans doute de dé d'autel. Grâce à quoi, nous savons que l'église d'Aïoun-Berich, placée sous l'invocation du Christ, fut construite sous l'épiscopat d'un certain Donatus qui, dans le cours des v^e-vi^e siècles, gouvernait les âmes de fidèles qui, s'ils n'étaient pas eux-mêmes schismatiques, appartenaient du moins à une région profondément marquée par le donatisme.

Cet ensemble vient en effet s'ajouter à une liste déjà longue de documents chrétiens recueillis dans la région qui entoure immédiatement Aïn-Beïda et d'où proviennent de nombreuses inscriptions, plusieurs édifices et même des reliquaires au décor voisin du nôtre⁽¹⁾. Un décor — on l'a vu — d'origine indigène et de caractère rural, qui sans avoir été exclusivement réservé aux monuments donatistes, leur a cependant convenu particulièrement. Car « s'il est vrai que le donatisme fut, dans une large mesure, un mouvement de prolétariat rural, c'est dans les chapelles donatistes que ce décor dut surtout trouver place »⁽²⁾. N'oublions pas d'ailleurs que toute cette région, voisine de Bagai⁽³⁾, qui fut avant Timgad la capitale du donatisme, réserva pour cette raison un large succès au culte des martyrs. On n'oserait pour autant attribuer avec certitude aux donatistes les documents qui viennent d'être présentés. Si certains détails, par exemple le caractère spécifiquement africain et populaire de la décoration, invitent à y penser, aucune preuve suffisante n'autorise à l'affirmer.

La croix-trophée et le reliquaire d'Aïoun-Berich, joints à la *fenestella confessionis* qui les contenait vraisemblablement, viennent ainsi enrichir l'iconographie africaine des v^e-vi^e siècles. Ils nous livrent, avec la première figuration indiscutable de la croix-trophée, un nouveau témoignage concret sur les conceptions des chrétiens à l'égard de la mort et plus précisément du martyre⁽⁴⁾. Si « pour le Christ remonté aux Cieux, la croix de son

⁽¹⁾ D'Aïoun-Berich même provient une inscription chrétienne qui mentionne des reliques de saints : *Hic memori(a)e sanctoru(m) Pauli, Petri, Donati, Migginis, Maricis* (*CIL*, VIII, 18656). Signalons autour d'Aïn-Beïda : à Oum el-Bouaghi (Canrobert), un édifice chrétien (*Atl. Arch.*, fol. 28, n° 9); à Henchr Maklouf (*Atlas*, n° 12), des lampes chrétiennes et une inscription (*CIL*, 18668); à Henchr bou Amsi (*Atlas*, n° 14), une inscription donatiste (*CIL*, 18669); à Henchr Tifa (*Atlas*, n° 77), une inscription chrétienne qui marque la place réservée aux vierges dans une basilique (*CIL*, 17801); à 8 km. d'Aïn-Beïda sur la route de Tébessa, une basilique chrétienne (M. PICARD, *Cahiers de Byrsa*, I, 1950, p. 231 et suiv.), qui doit sans doute se situer plus exactement à Henchr Aïn-Oulmène, où l'*Atlas* (n° 81) signale des ruines romaines étendues. Enfin de Mrikeb-Thala (*Atlas*, n° 3 = *Macomades* ? où des évêques sont connus au v^e siècle) un reliquaire en terre cuite trouvé dans une basilique (cf. Gsell, *Mon. ant. Algérie*, II, p. 235-236; et sur des fouilles de 1910, H. JACBERT, *Rec. Constantine*, 47, 1913, p. 789 et suiv.) — et d'Henchr Zirara (*Atlas*, n° 36), un reliquaire d'argent découvert lui aussi dans une basilique (Gsell, *ibid.*, II, p. 161-164); c'est la fameuse *capsella argentea africana*, offerte au Pape Léon XIII par le Cardinal Lavigier et étudiée par De Rossi en 1889. A propos de la *capsella*, noter que De Rossi proposait comme date la première moitié du vi^e siècle et même plus exactement le règne d'Hilderic (523-529); Gsell, plus prudent, s'en tiendrait plutôt, d'après la forme des monogrammes gravés sur les chapiteaux de la basilique, à la seconde moitié du v^e siècle.

⁽²⁾ G. MARCAIS, *I. L.*, p. 67.

⁽³⁾ DE BAGAI (*Atlas*, fol. 28, n° 68) à Aïn-Beïda : 40 kilomètres en ligne droite.

⁽⁴⁾ Voir déjà J. GAGÉ, *Eglise et reliquaire d'Afrique*, dans *M.E.F.R.*, XLIV, 1927, p. 105-118 et *Rev. Arch.*, 1929, I, p. 137-153; H. LECLERCQ, *DAC*, XI, 1, 1932, col. 290-295, s. v. *membra Christi*.

supplice est le trophée offert à l'admiration des hommes, au culte des fidèles⁽¹⁾ — et les apôtres participent à l'un et à l'autre — pour les martyrs, leur dépouille est un trophée qui prouve leur victoire. Pour les chrétiens enfin — qu'ils soient ou non donatistes — l'union intime de la croix-trophée et des reliques atteste en même temps leur fidélité au Christ souffrant et régnant, leur attachement au culte des martyrs, leur espoir dans la victoire de la foi sur la terre et leur confiance dans le triomphe du royaume céleste.

Jean BARADEZ et Marcel LEGLAY.

⁽¹⁾ J. CARCOPINO, *Les fouilles de Saint-Pierre et la tradition*, dans *Études d'histoire chrétienne*, 1953, p. 158 et suiv. et app. 1. M. Carcopino rappelle fort à propos un vers de Prudence (*Peristeph.*, V, 399) qui nomme le cadavre d'un martyr (saint Vincent) : *tropaeum gloriae*.

LE MONASTÈRE DE KOCA KALESI EN ISaurIE

LA PORTE D'UNE ÉGLISE (Notes de voyage)

par

N. et J.-M. THIERRY

C'est au cours d'un voyage fait en Turquie en 1955 que nous avons visité l'établissement monastique et la basilique de Koca Kalesi. Nommé actuellement « manastir » par la population locale, il est situé sur le versant méditerranéen du Taurus, en Isaurie, aux confins de la Cilicie.

On l'atteint par la route de Silifke à Konya. A peu près à 95 kilomètres de cette première ville, 23 kilomètres après Mut, la route longe le flanc sud de la montagne et traverse une zone où le roc est creusé de tombes. A quelques mètres en dessous de la route, se trouve un beau sarcophage antique, non loin d'une source.

C'est de là qu'il faut monter directement dans les rochers et la pinède, durant une demi-heure environ. La basilique, de la même pierre que le sol, se distingue mal au-dessus des arbres. Les ruines sont établies sur une terrasse calcaire orientée ouest-est, parallèlement au flanc très raide de la montagne.

Ces ruines comprennent une basilique encore bien conservée, et des bâtiments dont il ne reste debout que la porte d'entrée d'une seconde église, un petit monument en forme de niche, construit sur le mur sud (à la fois mur et soutènement de la terrasse) et un pan de mur en petit appareil, ouvert de fenêtres rectangulaires⁽¹⁾. C'est le calcaire gris et jaune de la montagne qui a servi aux constructions. Sa qualité inégale a nui parfois à la précision de certains décors sculptés.

L'église et les bâtiments monastiques de Koca Kalesi ont été décrits succinctement en 1847 par Laborde⁽²⁾ puis par Headlam (fig. 1). La basilique a été spécialement étudiée

⁽¹⁾ Paru pendant l'impression de ce recueil : P. VERZONE, *Alahan manastiri mimarisi üzerinde bir inceleme*. Istanbul, Teknik Üniversitesi, 1956, ainsi qu'en italien : *Alahan manastir*, Turin, 1956.

⁽²⁾ LABORDE, dans *Revue arch.*, 1847, p. 174.

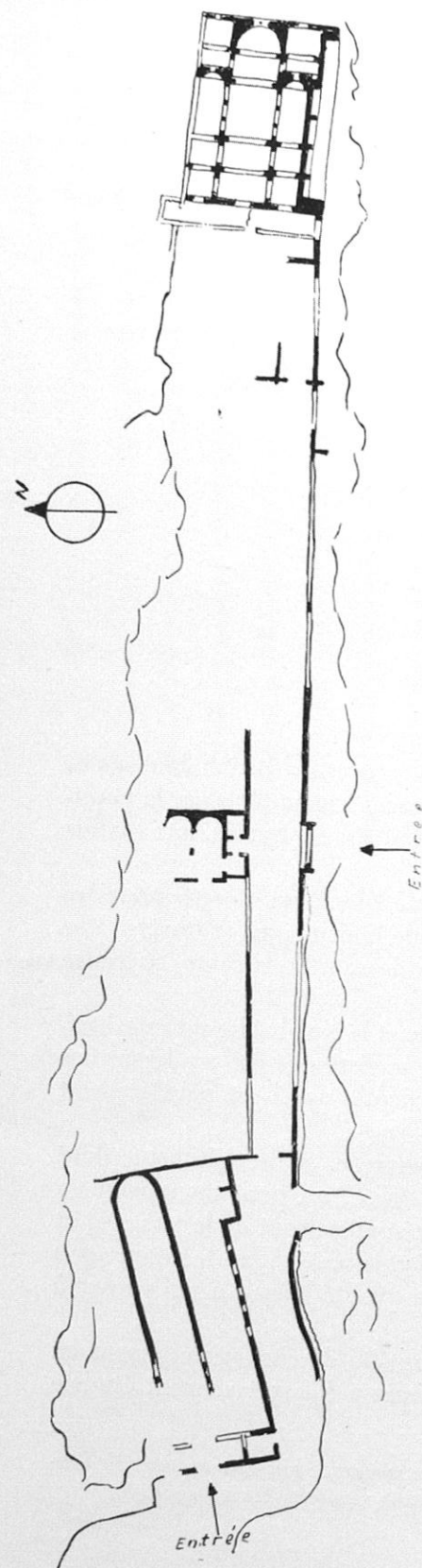


Fig. 1. — Koca Kalesi.
Plan du monastère d'après Headlam,
rectifié. La Porte que nous étudions
est en bas, dans l'axe de l'église.

par Headlam⁽¹⁾, par J. Strzygowski⁽²⁾, G. Millet⁽³⁾, Ch. Diehl⁽⁴⁾ et d'autres auteurs. La plupart d'entre eux s'accordent à la dater du IV^e siècle ou du début du V^e siècle. L'étude détaillée de la riche décoration sculptée, et particulièrement celle de la grande porte de la seconde église n'ayant pas encore été faite, nous donnons ici un compte rendu rapide de nos observations.

* * *

L'encadrement de cette porte est du plus grand intérêt, tant pour l'iconographie chrétienne de la fin de l'antiquité que pour la stylistique ornementale de l'art byzantin à son origine.

Il s'agit d'une grande porte rectangulaire de 2 m. 70 environ de haut sur 1 m. 70 de large (fig. 2). Elle est formée de trois pierres : un linteau horizontal reposant sur deux montants verticaux. Seules les faces antérieures et intérieures portent des décors sculptés en trois plans : les frises de palmettes sont en méplat, les rinceaux et la tresse de lauriers, en faible relief; les représentations figurées enfin saillent en haut relief, très en avant du plan de la pierre.

La face antérieure du linteau (fig. 3) comporte un champ horizontal libre, encadré par des bandes successives, en faible relief : en haut, demi-boudin d'une tresse de laurier au dessus d'une frise de palmettes rondes de feuilles d'acanthé; en bas, palmettes trifoliées au-dessus d'une petite tresse simple de deux feuilles de laurier et d'un rang de perles.

Dans le champ libre, et empiétant sur ce cadre, saille une composition symétrique. Au centre, face à face, deux hexaptérides volent horizontalement. Deux

⁽¹⁾ HEADLAM, *Ecclesiastical Sites in Isauria*, dans *Journ. of Hell. Studies*, suppl., 1892, p. 9 à 20.

⁽²⁾ J. STRZYGOWSKI, *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte*. Leipzig, 1903, 109 et suiv.

⁽³⁾ G. MILLET, *L'Asie Mineure, nouveau domaine de l'histoire de l'art*, dans *Rev. arch.*, 1905, p. 93 à 109.

⁽⁴⁾ Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1925, p. 97 à 99.

de leurs ailes, étendues en avant comme des bras, soutiennent un médaillon. Deux autres sont ouvertes sur le dos; les deux dernières, plus développées, sont étendues sur leur corps, remplaçant ainsi la robe flottante des anges de ces compositions triomphales.

Dans le médaillon central, à l'intérieur de la couronne de laurier qui en forme le cadre, on distingue, très martelé, un buste de face d'une figure humaine. Deux longues boucles de cheveux retombent symétriquement sur les épaules. S'il existait une barbe, elle était



Fig. 2. — Koca Kalesi. La Porte d'une église.

courte. De part et d'autre de cette composition, on voit deux bustes de face; figures humaines malheureusement très martelées. On reconnaît cependant deux longues boucles de cheveux et une courte barbe à celui de droite.

La face inférieure du linteau est décorée d'un haut-relief du plus grand intérêt (fig. 4).

Au centre de la composition symétrique est le buste de face d'un être humain. Le visage est complètement martelé; la chevelure, disposée en deux boucles le long des joues, tombe sur les épaules; deux ailes ouvertes symétriquement encadrent ce buste.

A sa gauche, à droite pour le spectateur, apparaît l'avant-train d'un bœuf ailé. Sa tête

est de face, tandis que son corps est dirigé en bas et à droite, les pattes comme jetées en avant. C'est un bœuf épais et trapu, au front bouclé, aux cornes courtes. Ses deux ailes, de profil, sont attachées en arrière du garrot.

Un lion ailé, symétrique, fait pendant au bœuf. Très martelé, il est difficilement reconnaissable. Seules, les deux ailes, vues de profil et attachées dans la crinière sont bien conservées.

Au centre, en avant et au-dessous de la figure humaine, un aigle est posé de trois quarts, à tête tournée en arrière, vers la gauche, ses ailes grandes ouvertes sur les flancs du bœuf et du lion. L'aile droite, sur ce dernier, est presque complètement détruite. Ses plumes, comme celles de l'homme, sont creusées en leur centre de petits trous faits au trépan. Ils ont peut-être été remplis de plomb ou de mastic coloré.

De part et d'autre, un arbre et un personnage debout de face, encadrent cette composition ; on distingue facilement le tronc noueux, les branches et les feuilles spécialement grandes.

Les visages des deux personnages latéraux ont été détruits ; encore reconnaît-on qu'ils portaient une longue barbe. Il s'agissait vraisemblablement de vieillards. Tous deux sont trapus : la tête est à peu près le quart de leur hauteur. Ils sont vêtus à l'antique, drapés dans la toge dont le pan retombe du bras le long du corps. Celui de gauche pose sa main droite sur un livre qu'il tient dans sa main gauche, en avant du pan de la toge. Le personnage de droite tend un rouleau entre ses deux mains. Il le tient dans sa main gauche.

Les deux montants de la porte sont semblables. Leurs faces antérieures et internes portent les mêmes décors.

En avant, les bandes sculptées prolongent verticalement celles du linteau, encadrant ainsi la porte.

En dehors du champ central vertical, on retrouve la grosse tresse de feuilles de lauriers, puis les palmettes d'acanthé. En dedans, les palmettes trifoliées, la fine tresse de deux feuilles de laurier, le rang de perles.

La longue bande centrale est décorée de rinceaux de feuillage gras en plus haut relief.

De chaque côté, à l'union du tiers supérieur et des deux tiers inférieurs, elle est interrompue par le haut relief d'un buste humain de face (fig. 5). Ces bustes, presque complètement détruits, ne sont plus lisibles, sauf leur longue chevelure. Leur silhouette fait penser qu'ils étaient de même type que ceux du linteau.

Sur chacune des faces internes des montants, on reconnaît, devant une niche à coquilles flanquée de deux consoles, la silhouette d'un ange guerrier debout de face (fig. 6). A droite, sous les pieds de l'ange, on voit un buste humain indistinct, mais de même silhouette que les précédents. A gauche, des pierres qui encombrant le passage cachent le bas de la figure, mais il est vraisemblable que la composition est identique. Ces figures sont très abîmées ; on reconnaît cependant les grandes ailes ouvertes, la main droite qui tient le bâton en avant de l'épaule, la main gauche qui tient le disque. La tunique courte s'arrête sous les genoux ; à leur hauteur, sont deux ornements en forme de cercles.

On distingue la partie inférieure du manteau et son bord arrondi sur la poitrine de l'ange. Ce manteau a dû être retenu par une fibule en avant de l'épaule droite.

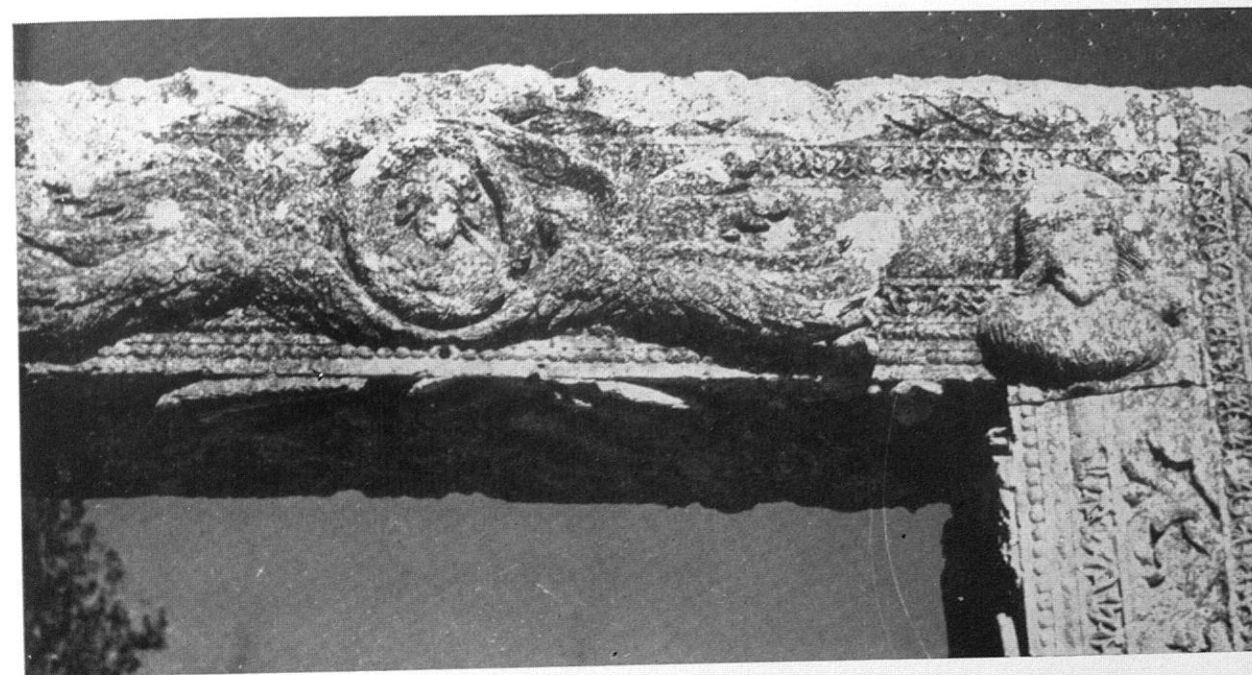


FIG. 3. — Face antérieure du linteau.

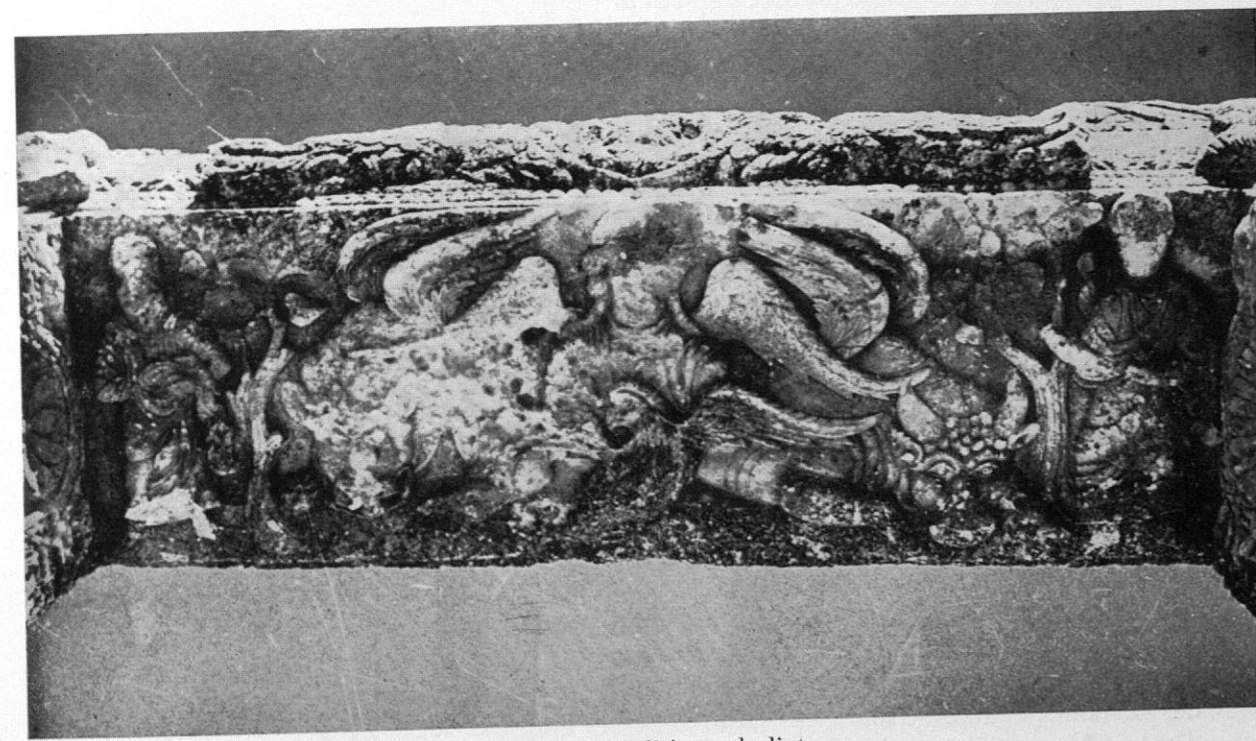


FIG. 4. — Face inférieure du linteau.

Koca Kalesi. Porte d'une église.

De la tête martelée, on ne distingue que les cheveux courts et bouclés. Elle s'inscrit dans l'arc en plein cintre de la niche décorée d'une coquille. Celle-ci est encadrée par deux consoles sculptées de feuilles d'acanthé. Une tresse étroite de deux rangs de feuille de laurier suit le bord supérieur des consoles et de la niche.

*
* * *

Nous étudierons successivement le thème, puis le style de cette grande porte d'entrée d'une église.

Le spectateur placé devant cette porte embrasse d'un coup d'œil l'ensemble des décors sculptés du linteau et des montants : devant lui se développe une vision prophétique.

Certains de ces éléments peuvent être rattachés aux textes sacrés (surtout Isaïe, vi, Ézéchiél, i). D'autres n'ont avec eux que des rapports discutables.

En haut, deux hexaptérides soutiennent le médaillon central où figure le buste du Seigneur dans sa Gloire. L'aspect des hexaptérides correspond à la description d'Isaïe (Isaïe, vi).

Cette figuration triomphale apparaît au-dessus du tétramorphe d'Ézéchiél (Ézéchiél, i). Le sculpteur suivit assez fidèlement la description du prophète. C'est une véritable nuée d'ailes dont les bords crantés évoquent même les éclairs et le feu qui circule entre les quatre figures de l'Homme, du Lion, du Bœuf et de l'Aigle. Celles-ci sont disposées dans l'ordre : une face d'homme, une face de lion à droite, une face de bœuf à gauche et une face d'aigle. L'attitude même des zodia traduit bien le texte « chacun marchait droit devant soi, ils allaient où l'esprit les poussait à aller ». Le tétramorphe n'est pas accompagné des autres éléments de la vision d'Ézéchiél (la double paire d'ailes, les mains d'homme sous les ailes, les quatre grandes roues, etc.).

Quant aux deux vieillards séparés du tétramorphe par un arbre, ce sont des prophètes, l'un tenant le livre, l'autre le rouleau. Vraisemblablement ce sont Isaïe et Ézéchiél, bien qu'en l'absence de toute inscription, leur attitude banale ne permette pas de l'affirmer : les lèvres du premier ne sont pas purifiées (Isaïe, vi) ni la parole du second (Ézéchiél, i). Les trous de trépan sur les ailes de l'Aigle et de l'Homme ont peut-être voulu représenter les yeux décrits par Jean (Apoc., iv).

Enfin, latéralement, les deux grandes figures ailées des archanges Michel et Gabriel sont à distance de la vision, encadrant la lumière de la porte. Les deux bustes placés sous leurs pieds pourraient être le Mal vaincu. L'iconographie contemporaine a fréquemment reproduit sur des amulettes un saint foulant aux pieds une personnification du Mal.

Les quatre bustes humains plaqués en avant de la porte sont difficiles à interpréter. Les deux bustes qui encadrent les hexaptérides pourraient être ceux de la Lune à gauche, et du Soleil à droite. Cependant, la courte barbe nettement visible sur ce dernier est peu compatible avec une figuration du Soleil. Nous n'avons pas d'explication pour les deux bustes des montants. Faudrait-il alors voir dans ces quatre bustes ceux des Évangélistes de part et d'autre d'une apothéose du Christ triomphant ? Cette figuration paraît conforme à l'esprit

de l'Église aux iv^e et v^e siècles. Ces compositions tirées des textes prophétiques et apocalyptiques, qui se multiplieront ultérieurement en Égypte, en Cappadoce⁽¹⁾, puis en Occident⁽²⁾ sont rarement représentées à l'époque qui nous intéresse.

De ces visions contemporaines, ou légèrement postérieures, toutes sont différentes de celles de Koca Kalesi ; il s'y ajoute également d'autres éléments tirés de la description de Jean (Jean, iv) ou d'autres textes sacrés.



FIG. 5. — Face antérieure du montant.



FIG. 6. — Face interne du montant.

Koca Kalesi. Porte d'une église.

Dans l'art monumental, il faut citer la mosaïque de Sainte-Pudentienne à Rome. Datée du début du v^e siècle, elle représente, au-dessus du Christ trônant entre les Apôtres, en avant d'un ciel resplendissant, la Grande Croix flanquée des quatre bustes ailés : à droite le Bœuf et l'Aigle, à gauche le Lion et l'Homme.

⁽¹⁾ G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925, t. II, p. 68 à 71.

⁽²⁾ E. MÂLE, *L'art religieux du xii^e siècle en France*. Paris, 1947, p. 1 à 44 et p. 377 à 442.

A Baouit, parmi les fresques du ^{vi}^e siècle, celle qui décorent l'abside est de la chapelle XXVI montrent le Christ assis de face, trônant et bénissant dans un cercle de ciel étoilé. Autour de lui, aux quatre coins, se tiennent les quatre figures apocalyptiques. Seules leurs têtes émergent des ailes semées d'yeux. En bas, le feu circule entre le Lion et le Bœuf, comme le décrit Ézéchiel. De part et d'autre de la composition, on voit Michel et Gabriel, les bustes du Soleil et de la Lune ⁽¹⁾.

A Salonique, au ^v^e siècle, l'abside d'Hosios David fut décorée d'une mosaïque figurant le Christ imberbe assis de face dans un cercle lumineux. Aux quatre coins, sont les quatre figures ailées; de part et d'autre, les prophètes Habacuc et Ézéchiel ⁽²⁾.

C'est une miniature de l'Évangélaire de Rabula, l'Ascension, qui offre la plus grande ressemblance avec la composition triomphale de Koca Kalesi. Dans le ciel, le Christ bénissant est debout à l'intérieur d'une auréole de lumière. Celle-ci est portée en haut par deux anges volant de face, en bas par les ailes du tétramorphe d'Ézéchiel. Entre les ailes toutes semées d'yeux apparaissent les têtes du Lion, de l'Homme, du Bœuf et de l'Aigle. En plus des yeux décrits par Jean, la vision céleste s'est enrichie des mains d'homme sous les ailes et des quatre grandes roues décrites par Ézéchiel. De part et d'autre, deux anges qui tendent des couronnes et plus haut les visages du Soleil à droite et de la Lune à gauche complètent cette figuration.

Si l'on ajoute que cet Évangélaire est peint en Mésopotamie du Nord à la fin du ^{vi}^e siècle, mais selon des modèles plus anciens, les rapports qui existent entre cette représentation triomphale et celle de la porte de Koca Kalesi trouvent quelque justification ⁽³⁾.

Ainsi, interprétant plus ou moins librement les textes prophétiques, les bas-reliefs du portail du monastère de Koca Kalesi réalisent un décor triomphal. C'est le plus ancien portail chrétien actuellement connu qui soit consacré à la Gloire de l'Éternel.

A la fin de l'Antiquité se justifiait déjà la formule citée par É. Mâle à propos des portails romans : « Toi qui entres ici, élève-toi vers les choses du ciel » ⁽⁴⁾.

Le style de ce portail n'est pas moins intéressant que son iconographie, il est de tradition classique.

Les hexaptérides volant évoquent les Victoires grecques à robe flottante qui tendent des couronnes sur les arcs de triomphe romains, sur les bas-reliefs parthes puis sassanides, sur l'ambon de Salonique (et signalons déjà ici qu'elles figurent inchangées sur le fronton de la petite niche du mur sud du monastère). La composition elle-même de ce médaillon central portée par deux figures latérales se retrouve dans l'art copte du ^{iv}^e-^v^e siècle ⁽⁵⁾.

Mais ce sont surtout les ivoires gréco-orientaux du ^{vi}^e siècle qui offrent le plus de ressemblance avec le décor de la face antérieure du linteau : sur un ivoire du Musée de Ravenne, sur les plaques de l'Évangélaire d'Etschmiadzin, les anges volant portent la

⁽¹⁾ J. CLEDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*. Le Caire, 1904-1906.

⁽²⁾ *Byzantion*, VII, 1932, *A propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique*, bibliographie.

⁽³⁾ Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, p. 253-254, fig. 123.

⁽⁴⁾ E. MÂLE, *L'art religieux du ^{xii}^e siècle*, Paris, 1947, p. 378.

⁽⁵⁾ STRZYCOWSKI, *Koptische Kunst* (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire), Vienne, 1904.

croix dans la couronne de laurier. Sur le premier ces anges sont flanqués des archanges Michel et Gabriel, sur les deux autres plaques, des bustes du Soleil et de la Lune ⁽¹⁾.

Sur l'ivoire byzantin, dit « ivoire Barberini », la composition est modifiée : les deux anges portent un simple médaillon, où figure le buste du Christ bénissant, dans le champ, à sa gauche seuls sont gravés les symboles du soleil et de la lune : étoile à six branches et croissant ⁽²⁾.

Quant aux bustes en haut relief plaqués sur la face d'un monument, si chacun d'eux est du type classique — tête et haut des épaules — leur utilisation comme élément décoratif rappelle l'art de la Syrie hellénistique.

Ainsi, sur la statuette du Jupiter héliopolitain du Musée du Louvre et datée du ⁱⁱ^e-ⁱⁱⁱ^e siècle ap. J.-C. se détachent des bustes superposés. Ainsi, des bustes de divinités païennes sont plaqués sur des frises et autels des temples du ⁱ^e, ⁱⁱ^e et ⁱⁱⁱ^e siècle étudiés par M. Dunand dans le Djebel Druze ⁽³⁾. Il cite en particulier un petit relief en basalte qui représente un naos. Sur le fronton, on voit l'aigle de Baal Samin entre la tête rayonnante du Soleil à sa gauche et le buste de la Lune à sa droite (ce dernier est particulièrement proche de ceux du portail de Koca Kalesi, tant par sa chevelure que par son drapé). Ce petit monument d'époque romaine (fig. 7) est d'un double intérêt. D'une part, c'est l'utilisation des bustes en haut relief, d'autre part la présence de la Lune et du Soleil comme motifs figurés de part et d'autre du Grand Dieu.

Une autre représentation orientale permet également ce double rapprochement. Celle du Sol Sanctissimus (Le Malakbel palmyrénien) tel qu'on le voit sur le célèbre autel du Musée du Capitole ⁽⁴⁾. Le visage et les épaules du dieu apparaissent derrière l'Aigle posé de face, les ailes ouvertes, la tête tournée vers la gauche.

Le bas-relief du ⁱⁱⁱ^e siècle ap. J.-C., de style classique, offre cependant une image très comparable à celle de l'homme et de l'Aigle superposés au centre du tétramorphe de Koca Kalesi. Le sculpteur a utilisé la vieille iconographie locale.

Le style des animaux s'est inspiré de l'art romain païen : ainsi, l'aigle vu de trois quarts, ailes éployées, le bœuf trapu au museau rond, aux cornes courtes, à l'épais pelage frontal. Mais le sculpteur local a stylisé les détails caractéristiques : les plumes des ailes sont en forme d'écailles creusées d'un trou de trépan, les bouclettes frontales du bœuf ressemblent à des perles soigneusement rangées en bandes parallèles.

⁽¹⁾ W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten des Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. XXXIX, n° 125, pl. XLIV, n° 142.

⁽²⁾ *Ibid.*, pl. XII, n° 48.

⁽³⁾ M. DUNAND, *Une mission archéologique au Djebel Druze*, dans *Syria*, VII, p. 326 à 335.

⁽⁴⁾ Fr. CUMONT, dans *Syria*, IX, pl. XXXVIII.

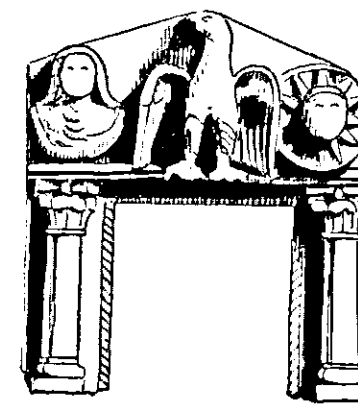


FIG. 7. — Relief d'époque romaine provenant du Djebel Druze (d'après Dunand).

Le portail du monastère de Koca Kalesi se rattache par ses décors sculptés à l'art de tradition hellénistique qui règne aux IV^e et V^e siècles en Syrie du Nord, en particulier à Antioche.

Son inspiration n'est pas spéciale à ces régions. Le monastère fut construit à l'époque où l'Église triomphante multipliait dans le monde chrétien les monuments à la Gloire de Dieu. A l'entrée de leur domaine, les moines ont voulu rappeler au fidèle que depuis des siècles, la toute-puissance de Dieu était annoncée.

N. et J.-M. THIERRY.

LE LINTEAU COPTE

dit d'Al-Moâllaka

par

MARINA SACOPOULO

Le Musée copte du Vieux Caire possède, dans le département des boiseries, un monument qui constitue la pièce essentielle de la section. Il s'agit d'un panneau sculpté, mesurant 2 m. 74 de long sur 0 m. 36 de haut (fig. 1), catalogué *sub* n° 753, « provenant de l'église Al-Moâllaka », et décrit dans le Guide de M.-H. Simaika⁽¹⁾ de la manière suivante :

« Linteau de porte, en bois sculpté, représentant l'Entrée triomphale de Jésus à Jérusalem. A droite, on voit le Christ à dos d'âne; devant lui, un personnage jetant son vêtement sous les pieds de l'âne; un autre, derrière, tient dans la main une branche de palmier. D'autres épisodes de la vie du Christ complètent la scène. Dans la partie supérieure se lit une inscription grecque, en partie endommagée, disposée sur quatre lignes horizontales :

1. [.] αμος ἀγλαῶς λαμπρεύεται ἀχλὺς παντελῶς μὴ κεκτημένος ἔνθα κατῴκει πᾶν τὸ πλήρωμα τῆς θεότητος ὡς ἐ[π]ουρ[αν]ίου Σιναι ἀνω[θεν]?
2. [. . . οἱ ἄγ]γελοι (καὶ) ἀπαύστως αὐτὸν γερέρουσιν ἐν τρισαγία Φωνῇ ἄδοντες (καὶ) λέγοντες ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος εἰ καὶ πλήρης ὁ οὐ(ρα)νὸς (καὶ) ἡ γῆ τῇ[s] ἀγί[-]
3. ας σου [δύ]ξης (καὶ) γὰρ πεπλήρυνται τῆς μεγαλειότητός σου. πολυεύσπ(λ)αί(γ)χυσ καὶ διτι ἐν οὐ(ρα)νοῖς ἄωρατος ἂν ποικίλοις δυνάμεσιν ἐν ἡμῖν εὐδο(κ)ήσας τοῖς βρώτοις συν[.]
4. ἀναστραφῆναι σαρκωθεὶς ἐκ τῆς ἀπιδανδρου θεομήτορος Μαρίας ἐπίκουρος γένου Ἀββᾶ Θεοδώρου προέδ(ρου) (καὶ) Γεωργίου διακ(όνου) (καὶ) οἰκονό(μου) μ(ηνός) Παχ(ώνος) ιβ̄ ἰνδ(ικ-τίονος) γ̄ Διοκ(λητιάνου) νᾶ.⁽²⁾

⁽¹⁾ Marcus H. SIMAIKA, *Guide sommaire du Musée Copte et des principales églises du Caire*, Le Caire, 1937, p. 26.

⁽²⁾ « ... brille d'un éclat pur, n'ayant en lui aucun nuage, lui en qui résidait (réside) toute la plénitude de la Divinité, comme du haut d'un Sinaï céleste... »

« ... les anges ne cessent de le célébrer d'une voix trois fois sainte, chantant et disant : « Tu es

Cette hymne adressée au Christ domine le registre figuré, dessine un bandeau décoratif de 0 m. 18 de haut, et divise le linteau en deux parties égales. L'inscription prend donc autant d'importance que l'image.

Depuis sa transcription et traduction, faites en 1937 par l'éminent helléniste Pierre Jouguet, le texte semble avoir subi quelque dégradation car la fin de la dernière ligne, qui dévoilait la date du relief, est illisible. Or la date, vraisemblablement déjà abîmée lors de la lecture, a été interprétée par le savant historien comme *pouvant être* la « cinquante et unième année(?) de Dioclétien ». Il serait peut-être utile de rappeler, en vue de la précision des calculs, les particularités principales du calendrier copte. Remontant au Nouvel Empire des Pharaons, ce calendrier renferme douze mois qui conservent les noms des dieux égyptiens et sont toujours régulièrement formés de trente jours. Cinq ou six jours intercalaires s'ajoutent à ce nombre à la fin de l'année qui débute au 11 ou, si elle est bissextile, au 12 septembre. D'autre part l'Eglise copte inaugure son histoire en l'an 284, soit à l'avènement de Dioclétien, dont le règne est marqué par la persécution de 303 qui a cruellement sévi en Egypte. Ainsi les annales de l'Eglise copte commencent avec « l'ère des martyrs » en 284. La cinquante et unième année de Dioclétien correspondrait donc à l'an 335, et le douzième jour du mois de Pakhôn ou du dieu Khôn au 20 mai selon le calendrier grégorien, ou au 7 mai selon le calendrier julien. Néanmoins l'état actuel de l'épigraphie n'offre plus aucune garantie chronologique et le champ reste ouvert aux recherches.

Par bonheur la partie inférieure du linteau est relativement en bon état. Elle montre deux épisodes christologiques juxtaposés en frise continue, les Rameaux et l'Ascension. Si le monument n'est pas inconnu aux historiens de l'art ⁽¹⁾, il n'a pas obtenu jusqu'ici les honneurs d'une étude.

RAMEAUX

L'entrée à Jérusalem se concentre sur une longueur de 0 m. 61 et ne rassemble que quatre personnages. Un Christ bénissant, sans barbe ni nimbe, est assis à l'orientale sur un âne qui tient la tête haute. Un jeune garçon à tunique courte et jambes nues étend à terre son manteau. Un homme chevelu et barbu, vêtu du costume antique, porte dans la main gauche recouverte d'une draperie un livre timbré d'une croix, et brandit de la main droite une palme. Une femme, enveloppée d'un maphorion, exalte sa joie en élevant le bras et en esquissant un pas de danse.

saint, saint, saint, et le ciel et la terre

« sont pleins de ta sainte gloire, car ils sont pleins de ta grandeur, ô très miséricordieux. Invisible dans les cieux, parmi les diverses Puissances, tu as consenti à venir parmi nous... »

« vivre, incarné et né de la Vierge mère de Dieu Marie. Sois secourable à l'abbé Théodore, proèdre, et à Georges, diacre et économe, mois de Pakhôn 12, indiction troisième, année de Dioclétien, 51 (?) ».

⁽¹⁾ STRZYGOWSKI, *Die christl. Denkmäler Aegyptens*, dans *Römische Quartalschrift*, t. XII, 1898, p. 14, pl. II; G. MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 283; E. T. DEWALD, *The Iconography of the Ascension*, dans *American Journal of Archaeology*, II^e série, t. XIX, 1915, p. 277 et suiv.

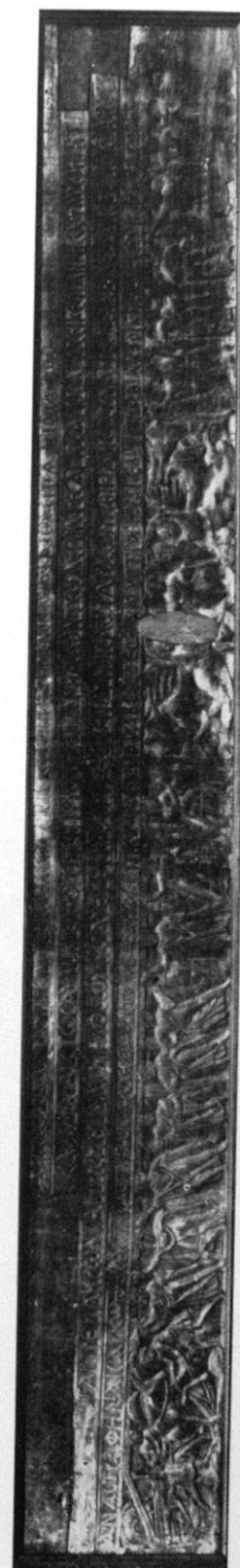


Fig. 1.



Fig. 2.

Musée copte du Vieux-Caire. Linteau de l'église Al-Moallaka (ensemble et détail).

L'image n'est point conforme aux textes des quatre évangélistes pas plus qu'à l'iconographie traditionnelle car la scène est située *intra-muros* et non, ainsi qu'elle a eu lieu, *extra muros*. Le Christ du linteau, en effet, a déjà franchi l'enceinte de Jérusalem, pénétré à l'intérieur de la ville, et laissé à l'arrière les remparts. Cette bizarrerie topographique dénature le cadre de l'action et diminue la popularité du Christ. Elle ne peut s'expliquer que par la maladresse du copiste. Celui-ci aurait dû poser son décor architectural après le quatrième et dernier personnage des Rameaux, pour se mettre en règle avec le texte canonique et pour séparer, en même temps, les deux événements religieux.

La forteresse présente un mur de face bâti par assises régulières, avec des ouvertures en plein cintre, un pont-levis relevé. Cette architecture militaire est complétée par les tours rondes, percées de meurtrières, qui isolent les acteurs de l'Ascension. Or ces tours rappellent celles des vieilles portes fatimides subsistant au Caire, notamment de Bab el-Foutouh. On sait que les fortifications fatimides du XI^e siècle ont été construites sur le plan du dispositif romain. Il est donc possible que le sculpteur du linteau ait reproduit un appareil familier à ses yeux, c'est-à-dire l'ancienne enceinte bâtie par Trajan à Babylone⁽¹⁾ et dont les deux bastions méridional et occidental supportent l'église copte appelée, pour cette raison, la *Moallaka* ou la *Suspendue*. Quoi qu'il en soit de la source d'inspiration du motif architectural, la position insolite de la porte de Jérusalem demeure sans analogie dans l'histoire iconographique du thème.

Une autre singularité de la scène est l'absence d'un apôtre marchant derrière le Christ. Le disciple barbu qui agite le rameau emprunte la place et le geste couramment réservés au Juif à péanule.

Quant à la femme dansant, elle symbolise la « fille de Sion » qui, sur l'invitation des prophètes⁽²⁾ et le rappel de l'évangéliste⁽³⁾, salue son Roi dans une joie extrême. Cette figure allégorique, déjà découverte par Gabriel Millet⁽⁴⁾, introduit dans le récit un commentaire vivant du texte et une gracieuse réminiscence de l'antiquité. Elle reflète une tendance caractéristique de l'art byzantin à son berceau, tendance que l'Égypte chrétienne⁽⁵⁾ avait soignée et illustrée d'exemples. La représentation de « la fille de Sion » se retrouvera d'ailleurs dans diverses traductions plastiques des Rameaux⁽⁶⁾. Mais elle semble bien apparaître dans l'histoire du thème avec ce linteau.

⁽¹⁾ Babylone est la traduction consonante, faite par les Grecs, de *Per-hapi-n-On*, dénomination égyptienne d'une île du Vieux-Caire. Le Caire est déjà mentionné par Ptolémée (*Geographia*, IV, 5) sous le nom de *Babylone*, son château appelé par les Arabes *Bab el-Loûn*, et le sultan d'Égypte est connu par les chroniqueurs des croisades comme *soudan de Babillonne*.

⁽²⁾ Zacharie, ix, 9; Sophonias, iii, 14.

⁽³⁾ Jean, xii, 15.

⁽⁴⁾ *Op. cit.*

⁽⁵⁾ Les personnifications de la Paix, de la Justice, de la Prière, figurent à Bagaouât, celles de la Foi, de l'Espérance, de la Patience, de l'Église, à Baouit, des villes de Damas et de Jérusalem, dans le manuscrit de Cosmas Indicopleustès, etc.

⁽⁶⁾ Chaire de Ravenne (GARRUCCI, *Storia*, t. VI, p. 418, 3); Reliure de l'évangélaire d'Etchmiadzin (STRAZYGOWSKI, *Etchmiadzin-Evangeliar*, pl. 1); Saint-Théodore près Urgub, Toqalé II, Tchaoouch-In : JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, pl. 148 (2), 79 (2), 141 (2). Cf. MILLET, *op. cit.*, p. 269, 283.



FIG. 3.



FIG. 4.

Musée copte du Vieux-Caire. Linteau de l'église Al-Moallaka (détails).

Outre ces considérations iconographiques, il faut remarquer l'extrême simplification ainsi que la vive animation de la scène. Le décor habituel, formé d'arbres où grimpent les gamins, fait défaut. Les personnages sont réduits au minimum : un seul apôtre, un seul enfant, la ville de Jérusalem personnifiée dans une seule figure. La composition dégage un fort accent d'archaïsme. La simplification confine à l'abstraction. Combien différente est la conception réaliste, décorative, des Rameaux enluminés dans le Codex Rossanensis ou peints sur les murs de Mavroudjan⁽¹⁾ : d'autre part, chacun des acteurs du linteau interprète son rôle avec une vérité et une aisance surprenantes. Leurs gestes sont larges et débordants de vie, leurs mouvements rapides, leurs attitudes naturelles et spontanées. L'anon lui-même adopte une allure vive et décidée.

La sobriété de la conception, la concision de l'interprétation, le goût de l'allégorie, la fraîcheur du style, dérivent d'une cité tout imprégnée de l'esprit antique. Cette cité n'est autre qu'Alexandrie. Les Rameaux du linteau appartiennent donc au type archaïque de pure tradition hellénistique, et trouvent leur parallèle le plus proche dans le bas-relief du Stoudion⁽²⁾ conservé au musée d'Istanbul.

ASCENSION

L'Ascension (fig. 1, 4, 5, 6), se développe sur une longueur de 2 m. 13 et comprend seize figures ainsi distribuées :

1. Un motif central composé d'un Christ imberbe assis sur un trône, dans une gloire montée par deux anges flottant dans les airs avec des ailes largement éployées (fig. 5). Jésus tient de la main gauche un livre fermé, marqué d'une croix, et élève le bras droit dans un geste qui, malgré la mutilation du fragment, semble avoir été celui de la bénédiction. A la partie inférieure de la gloire se greffent deux motifs où l'on distingue les traces de deux symboles évangéliques, les têtes d'un lion à gauche, d'un bœuf à droite. La détérioration de la sculpture à cet endroit précis, l'absence de places adéquates à la partie supérieure de la mandorla, et d'autre part, les traditions de l'iconographie, permettent de supposer que les deux symboles complémentaires ont existé. Les attributs ont pu figurer conjointement avec ceux qui subsistent, se répartir par paires. L'homme accompagnait le lion, l'aigle, le bœuf. Cette distribution résulte de la combinaison des textes d'Ézéchiel et de l'Apocalypse⁽³⁾. Les ailes des anges effleurent deux disques quelque peu abîmés paraissant représenter le soleil et la lune(?). Enfin, deux rideaux à embrasses, flanqués aux extrémités du motif central, isolent les personnages célestes des acteurs humains.

⁽¹⁾ Miniature du Rossanensis (Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano*, Rome, 1907, pl. II); Mavroudjan (JERPHANION, *op. cit.*, pl. 156 [1]).

⁽²⁾ Bas-relief du Stoudion (Nezih FIRATLI, *A short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul*, Istanbul, 1955, pl. VIII [16]).

⁽³⁾ Ézéchiel, I, 10; X, 14 et 22. Apocalypse, IV, 7.



Fig. 5.



Fig. 6.

Musée copte du Vieux-Caire. Linteau de l'église Al-Moallaka (détails).

2. A gauche du motif central se dresse une femme revêtue d'un maphorion, les yeux fixés sur la vision céleste, les mains posées sur une colonne qui sert d'appui (fig. 4, 5);

3. De part et d'autre de ces quatre figures défilent douze personnages groupés en nombre égal et disposés avec la symétrie suivante :

a. Deux hommes barbus se faisant pendant, portant une croix à longue haste dans la main gauche et levant la droite dans un geste parallèle, sont tournés vers le motif central qui retient toute leur attention (fig. 4, 6);

b. Deux hommes imberbes se répondant également par les gestes comme par le rôle, munis d'un livre timbré d'une croix, tournent le dos au motif central, et s'adressent aux spectateurs qui les suivent en ayant l'air d'expliquer la vision céleste;

c. Huit spectateurs manifestent diversement leur étonnement; l'avant-dernière figure de chacune des deux files tient un livre orné d'une croix (fig. 4, 6).

Une longue colonnade de tours-piliers, dont la corniche supporte l'inscription, isole chacun des assistants de cette théophanie, à l'exception des deux hommes situés à l'extrême gauche de la scène. Il s'agit là apparemment de l'Ascension du Christ que contemplent un personnage féminin et le collège apostolique.

L'iconographie de cette Ascension est complexe et révèle la nature des courants spirituels qui déterminent le milieu dans lequel l'œuvre a été créée.

L'ordonnance générale du sujet est largement empruntée à la tradition palestinienne, résumée sur les ampoules de Monza⁽¹⁾. Mais un petit détail — l'unique paire d'anges soutenant la gloire divine — altère légèrement la source palestinienne en y déversant un trait syrien puisé dans l'Ascension du manuscrit syriaque de Rabula⁽²⁾. Quant au dispositif ornemental des personnages compartimentés dans l'entrecolonnement, il s'inspire des sarcophages⁽³⁾. A ces influences étrangères s'ajoutent des motifs caractéristiques, jaillis du sol égyptien ou adoptés par les Coptes : les rideaux et les symboles des évangélistes.

Les rideaux forment un accessoire distinctif du répertoire copte, surtout de la sculpture. Tantôt ils gardent une fonction réaliste et purement décorative⁽⁴⁾, tantôt, comme dans notre linteau, ils prennent une valeur symbolique⁽⁵⁾, celle des « nuées dérochant la divinité aux yeux des apôtres »⁽⁶⁾. Grâce à ce subterfuge naïf, ils sauvegardent dans une composition

⁽¹⁾ GARRUCCI, *Storia*, VI, pl. 434 (2 et 3), 435.

⁽²⁾ A. GRABAR, *La peinture byzantine*, 1953, p. 164.

⁽³⁾ De type classique, à compartiments et à clipeus.

⁽⁴⁾ Fresque de l'Annonciation décorant le sanctuaire de Saint-Jean au monastère Deir el-Makarios du Wadi Natroun; bas-relief de la Cène ornant l'église de Saint-Serge et Bacchus au Vieux-Caire. Cf. les rideaux de Saint-Georges à Salonique, de la Visitation à Parenzo, du palais de Théodoric à San Apollinare Nuovo, de la cour de Théodora à San Vitale de Ravenne, etc.

⁽⁵⁾ Deux reliefs ornant la porte de Sainte-Barbe, diverses sculptures en bois et en pierre, monuments conservés au Musée copte du Caire *sub* n° 738, 752, 7029, 7110 et, dans la salle 14, les n° 7188, 7232, 7184, 7210, 7185, 7207, 7208, 7228, 7225, 7223, 7198, 7230, 3532, etc.

⁽⁶⁾ Acte des Apôtres, I, 9-11.

à plan unique horizontal la majesté divine qui, dans l'iconographie hellénistique⁽¹⁾ du thème sur deux plans superposés, éclate plus manifestement par l'élévation verticale du Christ. La conception du plan unique adoptée dans la boiserie copte s'appliquera également aux Transfigurations d'Orient et d'Occident⁽²⁾. Or la représentation plastique des rideaux interprète fidèlement une croyance populaire de l'Égypte chrétienne. Dans leurs vieux contes, les Coptes⁽³⁾ abritent le trône de Dieu au Paradis derrière un rideau que seuls peuvent soulever les saints les plus illustres. Cette croyance semble bien n'être qu'une survivance du voile enveloppant, au naos pharaonique, la barque ou saint des saints dans laquelle était placée la divinité connue seulement du roi ou de son vicaire. Le soin de cacher jalousement la divinité, fondamental dans la religion pharaonique, incombera aux génies ailés de la période hellénistique qui porteront successivement les médaillons du lotus sacré dégénéré en rosace décorative, d'une effigie impériale ou funéraire, de la croix, et enfin du Christ. La permanence de cette tradition s'affirme dans le fait que les rideaux reposent toujours sur des colonnes représentant un édifice. Si l'édifice a sa raison d'être dans le culte des Pharaons, il devient purement arbitraire dans le ciel des chrétiens. Il ne saurait d'autre part, ainsi que dans le linteau du Caire, figurer le ciborium du Saint-Sépulcre ou de tout autre église, l'Ascension ayant eu lieu en plein air. En outre, les fûts soutenant les rideaux de la période hellénistique sont souvent munis de chapiteaux lotiformes. La présence du rideau dans l'iconographie chrétienne pourrait donc bien être un héritage de l'Égypte païenne dépouillé, en Occident dès son emprunt dans le plus haut Moyen Âge et chez les Coptes même après la conquête arabe, de toute signification symbolique.

L'élément iconographique le plus saillant de l'Égypte chrétienne demeure la représentation des attributs évangéliques. Faut-il reconnaître à ces symboles une origine pharaonique⁽⁴⁾, les accepter comme un dédoublement chrétien des quatre fils d'Horus groupés devant Osiris à l'heure du Jugement, comme une réplique de ces quatre divinités dont trois sont affligées de têtes d'animaux et une seule reste parée d'un visage humain? Toujours est-il que ces êtres symboliques ne prennent corps et ne jouissent d'une existence réelle qu'en Égypte chrétienne seulement, observe Baumstark⁽⁵⁾. Ils sont, chez les Coptes, l'objet d'une prédilection marquée. Une chapelle du monastère de Saint-Antoine en Thébaïde leur est consacrée. On les rencontre dans la plupart des peintures coptes⁽⁶⁾ et, à la chapelle

⁽¹⁾ Ivoire de Munich (collection des Hautes-Études, Paris); porte de Sainte-Sabine à Rome.

⁽²⁾ Chapelle 6 de Gueuremé, Saint-Théodore près d'Ugub, Toqalé I, El-Nazar, Tchaouch-In (JERPHANION, *op. cit.*, pl. 31 [1], 148 [2], 67 [1], 40 [2], 138 [1]; Rome, Saint-Nérée-et-Achille (VAN BERCHEM et CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, fig. 286, p. 222), chapelle Saint-Zénon à Sainte-Praxède.

⁽³⁾ Voyez les « Vision de saint Jean » et « Vision de l'évêque Théodose » dans AMÉLINEAU, *Contes et Romans de l'Égypte chrétienne*, Paris, 1888, t. I, p. 14; t. II, p. 158.

⁽⁴⁾ L. B. ELLIS, *The animal Symbols of the Evangelists*, dans *Ancient Egypt*, 1930, p. 116.

⁽⁵⁾ Baumstark, *Vorbyzantinische Kulturzentren des christlichen Morgenlandes*, p. 450, dans HOCHLAND, III, 4, 1906.

⁽⁶⁾ Baouit, chapelle XVII, fresque de l'Ascension (DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, 1^{re} édit., I, p. 73); Baouit, fresque de la Glorification du Christ (Musée copte, n° 33; DIEHL, *La peinture byzantine*, Paris, 1935, pl. III); Baouit, chapelle XXVI où seul survit le symbole de Luc (CLÉDAT, *Le monastère et la*

méridionale de l'église Saint-Antoine, accouplés dans l'ordre supposé de notre linteau. Ces attributs confèrent à la sculpture un sens eschatologique, un rappel du Jugement dernier. Ils évoquent le Christ trônant de l'Apocalypse qui, sur la promesse faite aux apôtres par les deux anges de l'Ascension, «reviendra de la même manière, tel que vous le voyez partir au ciel», pour la seconde Parousie. Ce souvenir des fins dernières, ravivé par l'image, servait à l'édification des fidèles.

L'image copte de l'Ascension est donc imbue d'esprit oriental. Elle se distingue nettement de la formule hellénistique qui, dans le bel ivoire de Munich et la porte romaine de Sainte-Sabine exalte, selon l'heureuse formule d'Émile Mâle, «l'apothéose d'un héros olympien». Au lieu de l'idéalisation d'un événement, le monument copte en traduit l'histoire. L'évolution, analogue à celle qui, au VI^e siècle, opposera les deux Transfigurations de San-Apollinare-in-Classa et du Sinaï, amène, en face de l'Ascension symbolique de Sainte-Sabine, une Ascension de style historique. Le linteau copte recèle même un caractère théologique apporté par la femme placée à la droite du Christ, avant les apôtres. Quel est cet important personnage féminin? Serait-ce l'Église laissée par Jésus, telle qu'elle a été personnifiée dans l'art chrétien primitif⁽¹⁾, notamment sur l'un des panneaux de la porte de Sainte-Sabine? La dernière composition présente avec notre sculpture un rapport troublant. Dans ce cas, le thème interprété serait non plus l'Ascension mais la Glorification de l'Église, représentation expliquant difficilement le voisinage des Rameaux. Serait-ce déjà la Vierge? Celle-ci est inconnue dans l'iconographie du sujet avant le VI^e siècle et même alors, n'apparaît que dans le type de l'orante. La présence de Marie dans l'Ascension n'est mentionnée par aucun texte, canonique ou apocryphe. Elle dérive d'une pieuse tradition. A quel moment cette tradition a-t-elle pris naissance? Paraissait-elle sur la mosaïque disparue de l'église de l'Ascension au mont des Oliviers? On n'en perçoit aucune trace au IV^e siècle dans l'ivoire de Munich, au V^e sur la porte de Sainte-Sabine. Si néanmoins la Vierge figure dans les Ascensions connues du VI^e siècle⁽²⁾, c'est qu'un événement significatif a eu lieu au cours du V^e siècle. Le concile réuni en 431 à Éphèse, en effet, proclamait solennellement la Vierge Marie Mère de Dieu. En faisant jaillir la source vive du culte de la Vierge, ce synode a marqué de son influence l'histoire de l'art. Aurait-il exercé son action sur l'iconographie de la boiserie copte?

* * *

Bien que mutilée, l'inscription grecque du linteau apporte le poids de son témoignage. La première ligne affirme l'éclat rayonnant (du Christ) «en qui réside toute la plénitude de la divinité» et la dernière l'«Incarnation en la Vierge Marie Mère de Dieu». C'est là, tout d'abord, une précision quant à la personnalité de la mystérieuse figure féminine, l'assu-

nécropole de Baouit, Le Caire, 1904-1916, pl. XLII); Sohag (Monastère Blanc) et Esneh (W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Petersbourg, 1901, pl. XXI et XXX).

⁽¹⁾ Rome, mosaïques de Sainte-Sabine et de Sainte-Pudentienne.

⁽²⁾ Ampoules de Monza, fresque de Baouit, miniature du *Rabulensis*.

rance qu'il s'agit de Marie et non de l'Église. C'est là ensuite, une véritable profession de foi, brève mais éloquent, dont les paroles, placées dans la bouche de l'abbé Théodore et du diacre Georges, exposent une christologie et une mariologie.

L'accent particulier posé sur la divinité du Christ explique, caractérise, et colore la prière. Cet accent, d'une résonance puissante, pourrait être interprété soit comme une déclaration de monophysisme, soit comme une réfutation du nestorianisme, soit enfin comme une dénégation de l'arianisme.

La première conjecture semble, de prime abord, d'autant plus plausible que l'inscription et l'iconographie ont déjà mis en lumière le calendrier religieux copte ainsi que des motifs symboliques procédant de l'Égypte chrétienne. Or l'on sait que les doctrines d'Eutychès, quoique condamnées comme hérétiques par l'Église copte, ont été partiellement adoptées par le patriarche d'Alexandrie Dioscore et, à sa suite, par cette même Église. Mais en confessant canoniquement l'incarnation du Christ, l'épigraphie reconnaît clairement la dualité des natures du Dieu fait homme. Elle n'établit aucun mélange de ces natures, aucune prédominance de l'une sur l'autre. Si l'abbé Théodore et le diacre Georges servaient la foi monophysite — improprement confondue avec celle des Coptes — ils n'auraient pas manqué de confesser l'incarnation du *Verbe divin*, d'invoquer la formule cyrillienne, d'ailleurs suspecte et dont précisément se réclame l'Église copte, *de la seule nature du Logos fait chair*⁽¹⁾. Pour afficher, en outre, l'indépendance de leur Église nationale vis-à-vis de l'Église Melkite de Constantinople, ils auraient probablement écarté la langue grecque et préféré celle de saint Antoine. L'inscription, indemne de tout soupçon monophysite, ne peut donc être postérieure au concile de Chalcédoine de 451.

Elle pourrait, avec plus de vraisemblance, s'appliquer aux allégations de Nestorius niant la divinité du Christ, considérant simplement Jésus comme un homme *théophore*. Dans ce cas, la théologie incluse dans la première ligne eût été plus explicite quant à l'union hypostatique des deux natures, mieux définie quant à l'unité de personne. Telle quelle, elle s'avère insuffisante et semble ignorer l'hérésie nestorienne. De plus, la mère de Dieu n'eût pas été appelée *θεομήτωρ*. Le terme, qui remplace celui de *θεοτόκος* employé par les Pères du concile d'Éphèse, représente sans doute un équivalent théologique et n'entraîne guère de différence quant au dogme. Il se retrouve d'ailleurs, bien que rarement, dans la littérature sacrée⁽²⁾ post-éphésienne. Mais il n'en demeure pas moins une expression archaïque. Si d'autre part le terme de *Theotokos* est, lui aussi, connu depuis Origène⁽³⁾, s'il

⁽¹⁾ «Ἡ γέννησιν πάλιν οἱ τὰ ὁρθὰ διανοήσαντες, ὅτι κατὰ ἀλήθειαν ἐστὶ μία φύσις τοῦ Λόγου σεσαρκωμένη...» (Epistula 46 ad Succensum, 2, Migne, P. G., 77, 241; *Enchiridion Patristicum* de 1911, 2061).

⁽²⁾ MÉTHODE, *Sermo de Simeone et Anna*, P. G. 18, 364; CYRILLE D'ALEXANDRIE, *ibid.*, 77, 229 B; THÉODORE LE LECTEUR, *ibid.*, 86, 165 A; SOPHRONIUS, *ibid.*, 87, 3245 A et 3364 C; ANASTASE LE SINAÏTE, *ibid.*, 89, 232 C; etc. (d'après SOPHOCLES, *Greek Lexicon*).

⁽³⁾ ORIGÈNE, *PG*, 13, 813 C. Cf. MÉTHODE, *ibid.*, 18, 369 C et 381 B; PIERRE D'ALEXANDRIE, *ibid.*, 18, 517 B; EUSÈBE, *ibid.*, 20, 1104 A; 22, 945 B; ATHANASE, *ibid.*, 26, 897 A, 1097 C, 1113 C; CYRILLE DE JÉRUSALEM, *ibid.*, 33, 685 A; GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *ibid.*, 36, 80 A; *ibid.*, 37, 177 C; GRÉGOIRE DE NYSSE, *ibid.*, 46, 633 A; THÉODORE DE MOPSUESTE, *ibid.*, 66, 992 B; *ibid.*, 67, SOCRATE, 809 A; CYRILLE D'ALEXANDRIE, *ibid.*, 77, 12 D, 13 B, etc. (d'après SOPHOCLES, *op. cit.*).

est issu de l'École catéchétique d'Alexandrie, s'il est resté familier à cette école, il a reçu une consécration solennelle au concile d'Éphèse où il a été opposé, comme le drapeau de l'orthodoxie, au *Χριστοτόκος* de Nestorius. Sa haute signification, sa portée universelle lui viennent du fait qu'il comporte en soi la reconnaissance des deux natures du Christ, de l'homme-Dieu. Aussi, sa popularité est-elle entourée de vénération pendant tout le V^e siècle. Cyrille d'Alexandrie⁽¹⁾ prétend qu'« admettre la sainte Vierge comme Théotokos suffit à prouver une foi irréprochable ». Et Grégoire de Naziance⁽²⁾ atteste que « celui qui n'appelle pas Marie *Théotokos* est loin de la divinité ». Cassien⁽³⁾ se réfère à la dénomination même de Théotokos, bien qu'écrivant en latin. Par ailleurs, la ténacité du schisme nestorien obligea Cyrille à défendre jusqu'à sa mort la formule d'union hypostatique. Il est donc difficilement concevable qu'un aveu de foi mariale, exprimé après la date du concile d'Éphèse, au sein des controverses religieuses les plus pressantes, fût entaché de la plus légère ambiguïté, et omit le titre officiel de *Θεοτόκος*. Cette présomption littérale, jointe au sens intrinsèque de la théologie christologique, indique que l'inscription est antérieure à 431.

Reste l'hypothèse arienne, où le Christ est envisagé comme une créature humaine parfaite, engendrée de par la volonté de Dieu, pétrie d'une nature et d'une essence différentes du Père. C'est à cette doctrine que l'inscription réplique d'une manière directe et efficace.

L'hymne pourrait se résumer dans les quatre idées suivantes : génération, nature, gloire, incarnation du Christ. Sans doute, l'idée initiale est incertaine, car étant comprise dans la première ligne qui est ravagée, elle se présente largement démembrée et d'ailleurs dépouillée jusque de son sujet. Mais il est clair que le sujet unique, « incarné » à la fin de la prière, n'est autre que le Christ dont le nom n'est pas prononcé. Quant au fragment morcelé, il demeure plus obscur. Cette première ligne semble faire allusion à la génération du Christ issu du Père, c'est-à-dire d'un esprit indivisible. C'est pourquoi cette « création » d'une substance immatérielle et parfaite par une autre substance immatérielle et parfaite est comparée au rayonnement d'une lumière qui « non ternie par aucune ombre, resplendit d'un éclat pur ». L'induction est également fondée sur la fin de la première ligne qui précise la source de cet éclat et l'attribue à la nature divine du Christ. Le Fils de Dieu ne saurait être appelé une créature du Père s'il détient en commun avec ce dernier « toute la plénitude de la divinité resplendissant comme du haut d'un Sinaï céleste ». La deuxième et la plus grande partie de la troisième ligne proclament à l'instar d'un paean, « la sainte gloire » rendue au Christ par les puissances célestes ainsi que par la terre où le Fils est descendu. Et les deux dernières lignes justifient la prière des deux donateurs du linteau en découvrant le sens de leur théologie. Elles établissent en effet le rapport créé entre la divinité du Christ et la rédemption de l'homme par le sacrifice de l'Incarnation. Le Fils-Dieu a divinisé notre humanité et lui a, par suite, communiqué l'immortalité « en acceptant, lui le très

⁽¹⁾ «... Ἀρκεί τοιγαροῦν πρὸς ὀρθὴν καὶ ἀδιάβλητον τῆς πίστεως ἡμῶν ὁμολογίαν, τὸ Θεοτόκον λέγειν καὶ ὁμολογεῖν τὴν ἁγίαν Παρθένον » (Homélie XV, *De Incarnatione Dei Verbi*, in PG, 77, § 4, 1093).

⁽²⁾ Lettre 101 ad Cledonium, in PG, 37, 177.

⁽³⁾ *De Incarnatione Christi*, in PL, 50, 31; *Enchiridion Patristicum*, 2054.

Miséricordieux, à venir vivre parmi nous et à s'incarner ». Il est évident que l'idée-levier du texte, l'objet de la prière, est de célébrer la divinité absolue du Verbe, basée sur la consubstantialité du Fils et du Père. Certes la présence du fameux mot *homoousios* aurait tranché le nœud gordien et levé tous les doutes. Mais le texte du linteau s'étaye des écrits de l'illustre adversaire d'Arius, Athanase. Il emprunte aux trois premiers — et seuls authentiques — *Discours contre les Ariens* les idées, les images, et jusqu'aux termes mêmes.

En effet, dans les ouvrages précités, Athanase expose la conception toute spirituelle du Fils, jailli « à la manière de l'éclat (ou du reflet) éternel projeté par une lumière éternelle »⁽¹⁾. L'expression « éclat de la lumière », *ἀπαύγασμα φωτός*, fidèlement répétée par Athanase au cours de sa démonstration, n'inspire-t-elle pas le « resplendit d'un éclat pur », *ἀγλαῶς λαμπρεύεται* de l'inscription? Le défenseur du dogme de Nicée développe longuement l'argument majeur, la plénitude de la substance divine du Fils. Procédant de Dieu, dit-il, « le Fils n'a jamais été la substance incomplète du Père »⁽²⁾. Aussi, « l'image de la divinité du Père constitue, non en partie, mais dans sa plénitude, l'essence du Fils, et le Fils est tout Dieu... Lui (Fils) aussi a été le premier (coéternel), plénitude de la divinité du premier et seul (Dieu), étant lui-même entièrement et pleinement Dieu »⁽³⁾. Ici, les idées et les termes sont non plus analogues mais identiques à ceux de la boiserie. Athanase insiste également sur la relation de cause à effet, le rapport *sine qua non* unissant la divinité à l'incarnation, source du salut des hommes⁽⁴⁾. Enfin, la vigoureuse exégèse de la divinité est accompagnée de commentaires sur l'attribut d'indivisibilité du Fils⁽⁵⁾ et le tribut d'adoration des puissances célestes⁽⁶⁾, commentaires dont le linteau conserve l'écho. La teneur épigraphique du texte déployé sur la boiserie copte est un résumé éclectique de l'apologétique athanasienne basée sur la substance divine du Logos. Elle ne peut donc avoir été libellée qu'après le concile de Nicée tenu en 325, ou après la production, fixée soit en 335 soit en 356, des trois premiers discours d'Athanase.

Peut-être conviendrait-il encore de relever que l'inscription ne fait aucune allusion à la divinité du Saint-Esprit. L'observation fournirait une indication chronologique supplémentaire. Car la théorie du Saint-Esprit, mise en évidence par l'hérésie macédonienne, ne sera définie avec soin qu'à partir de 375, grâce aux grands Docteurs cappadociens, et ne sera érigée en dogme qu'en 381, au concile de Constantinople, dont le symbole complètera celui de Nicée. Néanmoins la parenté des deux faits ou leur réciprocité

⁽¹⁾ *Oratio contra Arianos*, in PG, 26, 1^{er} Discours, § 13, col. 40; 3^e Discours, § 9, col. 340; § 66, col. 464; § 67, col. 464.

⁽²⁾ 1^{er} Discours, § 14, col. 41; § 16, col. 44.

⁽³⁾ 3^e Discours, § 6, col. 332-333. « Οὐκ ἐκ μέρους δὲ ἡ τῆς θεότητος μορφή, ἀλλὰ τὸ πλήρωμα τῆς τοῦ Πατρὸς θεότητος ἐστὶ τὸ εἶναι τὸν Υἱόν, καὶ ὅλος θεὸς ἐστὶν ὁ Υἱός... Ἐστὶ δὲ καὶ πρῶτος καὶ αὐτός, πλήρωμα τῆς τοῦ πρώτου καὶ μόνου θεότητος, ὅλος καὶ πλήρης ὢν θεός... »

⁽⁴⁾ 1^{er} Discours, § 39, col. 92-93; § 64, col. 145; 3^e Discours, § 29, col. 385; § 31, col. 389; § 33, col. 393; § 52, col. 432; § 56, col. 440.

⁽⁵⁾ 1^{er} Discours, § 63, col. 144.

⁽⁶⁾ 1^{er} Discours, § 61, col. 140; 2^e Discours, § 23, col. 196; 3^e Discours, § 51, col. 432; cf. *De Incarnatione Dei Verbi et contra Arianos*, in PG, 26, § 10 et 22, col. 1000 et 1025.

d'action pouvant être accidentelle et prêter à discussion, la remarque n'a d'autre valeur que celle d'une suggestion.

Ainsi l'examen de l'inscription aboutit à un double résultat iconographique et chronologique. Dans le domaine iconographique, il établit l'incontestable identité de Marie et, par suite, l'authenticité du thème de l'Ascension. Si la tradition de la présence de Marie à l'Ascension de son Fils ne date pas des origines du christianisme et, dès lors, ne provient pas de Jérusalem, elle pourrait fort bien avoir pris racine en Égypte où les légendes entourant la Fuite de la Sainte Famille⁽¹⁾ sont demeurées vivaces, où la mariologie connut des chants⁽²⁾ parmi les plus beaux. Mais si elle n'est pas née en Égypte, cette tradition semble, en tout cas, y avoir rejailli avant le concile d'Ephèse, sans doute sous l'influence des luttes dogmatiques. Tandis que le problème des natures du Christ divisait les chrétiens, la Vierge réconciliait les rivaux, recueillait tous les suffrages. Elle demeurait pour les fidèles la Mère, et, dans l'Eglise déchirée, la Médiatrice. Son absence dans les deux Ascensions archaïques de Munich et de Rome peut s'expliquer par le respect des Grecs pour le texte, par leur réserve devant la tradition purement orale.

Sur le terrain chronologique, l'examen de l'inscription situe le linteau entre les années 335 ou 356 constituant le *terminus post quem* et 431 représentant le *terminus ante quem*. L'année 335 confirme avec une précision mathématique la date avancée par Pierre Jouguet, mais l'année 431 demeure bien lointaine du vi^e siècle assigné à la boiserie par Dewald⁽³⁾! Toutefois, cette dernière attribution chronologique semble dénuée de fondement. Elle méconnaît l'évolution iconographique qui, au viii^e-ix^e siècle, enrichit les Rameaux d'assistants et de détails, équilibre l'Ascension sur deux plans verticaux, et revêt en général les vieux thèmes d'une apparence nouvelle. Elle laisse dans l'ombre l'influence croissante de la liturgie sur les images. Elle ne prend pas en considération l'étrange emploi de la langue grecque dans une prière faite par des Coptes au temps des Arabes. Enfin, elle s'avère définitivement erronée devant l'art du linteau.

* * *

Le décor de cette boiserie ne comporte aucun ornement et se réduit à une étude de la figure humaine. Cette conception purement hellénistique est modifiée par l'ordonnance orientale en frise continue qui révèle l'interpénétration des civilisations, l'élaboration d'une nouvelle esthétique.

Les physionomies ont malheureusement subi les outrages du temps. Celles qui appartiennent à la moitié droite de l'Ascension sont effacées et celles qui demeurent ont perdu

⁽¹⁾ La source, miraculeusement jaillie sous les doigts de l'Enfant-Jésus, coule toujours à Matarieh. Le sycamore à l'ombre duquel se reposa la Vierge est encore vénéré dans la même localité. Et la crypte de Saint-Serge qui abrita longtemps la Sainte-Famille, attire encore les pèlerins.

⁽²⁾ La célèbre homélie dite l'*Éloge de la Théotokos* de Cyrille d'Alexandrie prononcée au concile d'Ephèse; l'hymne si populaire du «*Sub tuum praesidium*», Ὑπό τὴν εὐσπλαγχνίαν σου, composée par le patriarche monophysite Sévère d'Antioche, déposé de son siège et réfugié à Alexandrie.

⁽³⁾ *Op. cit.*, p. 290-291.

la précision de leurs traits. Or les visages ne présentent aucun détail caractéristique par où ils se distinguent du canon hellénistique. Ils diffèrent au contraire très nettement de la typologie copte. Ils n'offrent point les grands yeux à fleur de tête, la prunelle saillant en «gros cabochon dans sa monture», les paupières lourdes modelées en bourrelets, les pommettes hautes, les narines épatées, la coiffure enchevêtrée d'oves et de volutes des sculptures chrétiennes d'Égypte. Les deux figures à peu près intactes, — l'apôtre des Rameaux qui élève la palme, et l'avant-dernier disciple de gauche de l'Ascension qui tient le livre frappé d'une croix, — sont des survivances de l'art classique. Elles rappellent, par les traits du visage et les proportions de la tête, la statue de Berlin⁽¹⁾ datée du iv^e-v^e siècle. Quant à Jésus, il est par deux fois représenté sans barbe ni auréole, dans le type du Christ Emmanuel. C'est là un indice d'archaïsme, car l'on sait que l'emploi du nimbe s'est généralisé au vi^e siècle⁽²⁾. Cet attribut spécifique du type divin se retrouve effectivement dans les œuvres coptes des vi^e et v^e siècles⁽³⁾.

Par contre, le corps commence à perdre sa consistance et ses saillies naturelles. Il se déforme, tend à s'assujettir au vêtement. La draperie montre encore le souci du rythme, mais elle est traitée d'une manière purement décorative, au moyen de plis qui se brisent en triangles étagés et qui, en absorbant la lumière ou en creusant l'ombre, produisent un éclairage de clair-obscur. Cependant, la tunique courte de l'enfant des Rameaux retient dans son liséré les ondulations de l'art hellénistique tardif.

Les attitudes et les gestes sont remarquables de vie, de variété, et confèrent aux figures, plus que les traits de physionomie, un caractère individuel. Bien qu'alignés sur le même plan, les personnages n'ont rien des immobiles icônes. Ils sont campés de profil, de face, de trois quarts, respirent la vie, se connaissent et se parlent avec l'apparence d'acteurs en scène, l'allure d'orateurs antiques. Leurs membres montrent une liberté, un élan, une animation, qui appartiennent à l'art classique. La composition constitue une *santa conversazione* d'avant la lettre. L'enfant des Rameaux ou les anges de l'Ascension se rattachent directement, par la grâce de la pose, le naturel de l'attitude, à un relief alexandrin. Les deux dernières figures sont même des *Nikés* attardées n'ayant pas encore appris leur nouveau rôle de messagers célestes. Elles restent imprégnées du parfum païen de quelque sarcophage où elles portaient pendant des siècles l'*imago clipeata*. Le sculpteur a encore ressenti le charme visuel d'une draperie découvrant une nudité qui va bientôt disparaître, d'un corps emprisonnant des lignes ondoyantes, d'un bras dessinant une courbe d'une souple harmonie, mais sous l'action de son atelier, il a déjà découpé les ailes en arêtes aiguës, les a stylisées en feuilles épineuses.

Cette facture orientale vient altérer l'héritage de la basse antiquité. Si elle n'a pas oublié les effets de forme, elle modèle au moyen de larges entailles ou de petites hachures. Le relief est donc produit par un système de moulurations ressortant sur un fond uni.

⁽¹⁾ Kaiser-Friedrich Museum, n° 4132 (Durnurt, *La Sculpture copte*, Paris, 1931, pl. IV bc).

⁽²⁾ WEIGAND, *Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus* (*Byzantinische Zeitschrift*, XXXII, 1932, p. 63-81).

⁽³⁾ Christ sur sa monture, n° 4131 du Kaiser-Friedrich Museum; saint cavalier n° 7284 (8011) du Musée Copte du Caire (Durnurt, *op. cit.*, pl. XV); saints personnages, n° 8705 (8285) du Musée Copte.

Ce n'est certes point la ronde-bosse de l'ivoire Barberini, mais ce n'est pas non plus le méplat qui, appliquant un orant⁽¹⁾ sur la pierre pour en détacher faiblement les contours, réduit la profondeur du personnage à l'épaisseur d'une tapisserie ou d'un motif brodé. La technique du linteau est celle d'un relief moyen, déjà amorti. L'esthétique adapte les figures de type antique, les attitudes et les gestes classiques, les motifs hellénistiques, à la nouvelle ordonnance et à la nouvelle facture enseignées par l'Orient. Il juxtapose, selon la terminologie d'Aloïs Riegl, les conceptions tactile et optique du monde. Mais l'eurythmie demeure.

Pour juger du style de l'œuvre, il suffit de regarder les trois Ascensions coptes échelonnées jusqu'au x^e siècle. Si l'on compare la composition libre, aérée, vivante, sculptée sur le linteau, avec les groupes apostoliques touffus et raidis peints au début du x^e siècle dans un monastère du Wadi-Natroun⁽²⁾, si surtout l'on contemple l'hiératisme solennel figeant, dès le vi^e siècle, les assistants de Baouit en une attitude frontale uniforme et guindée, on perçoit le contraste du style encore antique de la boiserie avec celui déjà très oriental de Baouit, on saisit le caractère particulier de ces trois œuvres. Seule la peinture de Baouit demeure typiquement copte. La fresque du Wadi-Natroun a perdu la pureté de ses traditions. Quant à la sculpture du musée, bien que son iconographie soit pénétrée d'esprit oriental, elle garde une forte et vivante empreinte hellénistique. A la différence des Rameaux, elle atteste le réveil de l'esprit national. Mais le syncrétisme artistique qui trouvera à Baouit, au vi^e siècle, sa formule définitive, n'a pas encore réalisé dans la sculpture la fusion des éléments. Et l'art trahit l'inspiration de la païenne Alexandrie plus que de l'Égypte chrétienne. Ainsi le style confirme les conclusions chronologiques tirées de l'étude du texte et de l'image. La sculpture semble bien avoir été exécutée entre les deux conciles œcuméniques de Nicée et d'Ephèse, soit, *grossu modo*, les années 335 et 431.

La boiserie présente le mérite singulier de rassembler deux événements de la vie du Christ, fait rare sinon unique dans l'histoire de la sculpture copte où les scènes christologiques sont fort limitées. Mais sa valeur dans l'histoire de l'art est plus absolue. Elle inaugure dans les Rameaux l'entrée allégorique de la fille de Sion, et instaure dans l'Ascension la présence de la Vierge. Elle interprète donc la première Ascension de style historique et de caractère théologique, et de ce fait constitue un monument iconographique d'une importance capitale.

Le précieux monument évoque aussi une belle page d'histoire, écrite à la limite de deux mondes. Il ressuscite l'ambiance de cette aurore religieuse où le mirage des dieux déçus n'avait pas éteint tous les feux de sa magie et le miracle du Dieu nouveau n'était point perçu dans toute la splendeur de sa gloire. Son art reflète les traditions expirantes de la culture païenne, les pratiques séculaires des civilisations orientales, et les aspirations naissantes du culte chrétien. Son épigraphie retient un émouvant credo où vibre l'ardeur des luttes théologiques, où perce la subtilité des discussions dialectiques si redoutables au maintien de l'Église, si fatales aux destinées de l'Empire. Son iconographie recrée le

⁽¹⁾ N° 8685, 8687 (8004) du Musée Copte datés du vi^e siècle.

⁽²⁾ Monastère de Deir-el-Souriani (E. WHITE, *The Monasteries of the Wadi Natrân*, 1933, III, pl. LVII).

cosmopolitisme raffiné de la ville d'Alexandrie et l'accent national de l'Égypte chrétienne. Enfin les données combinées du style, de l'iconographie et de l'épigraphie, découvrent l'intention du sculpteur, la directive de l'œuvre. Le linteau trouvé à la Moallaka ne semble pas avoir été exécuté pour cette basilique. La sculpture est antérieure de trois ou quatre siècles à la construction de l'église primitive, et son imagerie n'est pas en relation directe avec la vie de Marie, patronne de la Moallaka. L'inscription permet de penser que le linteau était destiné à orner l'église du monastère où vivaient les deux donateurs, église et monastère sans doute disparus dans la tourmente d'une persécution ou d'une razzia⁽¹⁾. Par ailleurs, les scènes des Rameaux et de l'Ascension, contiguës sur la boiserie, ne s'enchaînent ni selon la succession chronologique des faits, ni dans l'ordonnance liturgique du calendrier. Un lien étroit néanmoins unit ces deux épisodes et les rattache également à l'inscription, l'idée du triomphe. Le décorateur a donc voulu exprimer, par le choix d'images et d'un texte appropriés, un chant de glorification. Son linteau, couronnant probablement la « porte royale » de l'église, garde le souvenir des représentations figurées, l'image des cortèges majestueux et l'écho des acclamations enthousiastes qui accompagnaient l'entrée solennelle d'un *imperator*. Ce César, recevant l'hommage de la terre dans les Rameaux et du ciel dans l'Ascension, ce héros vers qui monte en chœur l'action de grâces d'une sainte allégresse, est l'Homme-Dieu sauvé du naufrage de l'hérésie, le Christ vainqueur d'Arius.

Marina SACOPOULO.

⁽¹⁾ B. EVETTS, *History of the Patriarchs of the Coptic Church of Alexandria*, in *Patrologia Orientalis*, t. X, fasc. v.

NOUVEAUX TÉMOINS DES CANONS D'EUSÈBE

ILLUSTRÉS SELON LA TRADITION SYRIAQUE

par

JULES LEROY

Sur le répertoire iconographique et l'ordonnance des Canons d'Eusèbe mis en tête des évangéliaires, il ne sera pas besoin de s'étendre longuement, puisque leurs traits essentiels ont été rappelés ici même par M. Vieillard⁽¹⁾ à propos de l'étude très poussée de M. Nordenfalk, dont le livre⁽²⁾ si riche en observations de toute sorte⁽³⁾ demeure l'étude fondamentale d'où doivent partir tous les travaux postérieurs, soit qu'ils confirment les résultats des recherches de l'auteur, soit qu'ils les contredisent ou les contestent.

Les quelques pages qui suivent ne visent pas un but si ambitieux. Elles essaieront seulement d'apporter à l'étude des canons syriaques quelques documents qui ont échappé à l'observation de M. Nordenfalk. C'est donc plus une étude de complément qu'un travail de discussion. Comme on le verra, la description des monuments ne suit pas un plan uniforme. Les conditions dans lesquelles j'étais ne m'ont pas toujours permis de prendre en note tous les éléments qui pourraient en donner une vue totale. Telle qu'elle est cependant, je crois que cette description sera utile.

* * *

En pénétrant en territoire syriaque — c'est-à-dire en Mésopotamie supérieure et en Syrie du Nord — les Canons grecs créés par Eusèbe ont subi des modifications et reçu des traits particuliers qui peuvent se ramener à deux.

Tout en gardant la disposition générale des chiffres de concordance sous une architecture, plus ou moins riche selon les exemplaires, empruntée à l'archétype d'Eusèbe que M. Nordenfalk a tenté de retrouver, la tradition syriaque introduit un plus grand nombre de sections du texte évangélique. Ainsi les 365 sections de l'évangile de Matthieu passent

⁽¹⁾ M. VIEILLARD, *Les Canons d'évangéliaires de la basse antiquité*, in *Cahiers archéologiques*, I (1945), p. 113-123.

⁽²⁾ C. NORDENFALK, *Die Spätantiken Kunontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelienkonkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte*. Göteborg, 1938.

⁽³⁾ Sur les canons syriaques, voir spécialement les pages 223-259.

à 426 dans le syriaque, les 236 de Marc à 290, les 342 de Luc à 414 et les 232 de Jean à 271; soit un total de 1.389 sections en syriaque contre 1.165 en grec.

Cette multiplication des sections fait prévoir à elle seule un plus grand nombre de pages destinées à recevoir les Canons. Si l'on considère en outre que, contrairement à l'usage grec, le rédacteur syriaque répugne à écrire plus d'un Canon sur une seule page et sur chaque ligne plus d'un chiffre, on doit s'attendre à une étendue assez importante. De fait, là où les Canons grecs n'emploient que 12 feuillets, les syriaques en comptent 19, c'est-à-dire qu'ils occupent un espace presque trois fois plus grand que l'archétype grec, offrant ainsi à l'imagination de l'artiste un champ plus vaste à la décoration et à l'illustration le jour où il lui prendra fantaisie de s'exercer.

Considérés de ce dernier point de vue, les Canons syriaques les plus anciens qui nous ont été conservés, plus ou moins fragmentaires, se présentent sous une double forme. Une classe de manuscrits offrent seulement un système d'arcatures du type *m* et du type *n*⁽¹⁾ d'une élégante simplicité. Seuls parfois quelques décors polychromes sur les colonnes et les arcs, d'apparence grêle, ou la présence d'un ornement emprunté au monde animal ou végétal, posé sur une architrave à l'extérieur des arcs mettent une note décorative. Ce type, d'une austérité archaïque qui ne manque pas d'une certaine grandeur, est représenté par le manuscrit syriaque *Add. 17 213* du British Museum⁽²⁾, du VI^e siècle, le manuscrit de Berlin, *Phillipps 1388*, de la fin du VII^e siècle⁽³⁾ et le British Museum *Add. 14450*, de la même époque⁽⁴⁾.

La seconde classe, la plus étudiée et la plus attachante, est représentée par deux manuscrits où les Canons sont accompagnés d'illustrations dans les marges, empruntées à l'iconographie paléochrétienne de l'Ancien et du Nouveau Testaments, ce qui fait le principal de leur intérêt. Ce sont le *Plut. I, 56* de la Laurentienne de Florence, plus connu sous le nom de *Codex Rabulensis* et le *Parisinus Syrus 33* de la Bibliothèque Nationale de Paris. L'un et l'autre datent du VI^e siècle⁽⁵⁾. Soit, au total, cinq manuscrits sur lesquels M. Nordenfalk a appuyé ses recherches. En voici quatre autres qui doivent être versés au dossier.

⁽¹⁾ Nordenfalk ramène à deux types les cadres architecturaux destinés à enfermer les colonnes de chiffres des sections. L'un, composé d'une suite d'arcades, ressemble à un *m*; l'autre, composé seulement d'une seule arcade, est semblable à un *n*. En unissant ces deux types sous un arc de décharge, comme dans le *Codex Rabulensis*, on obtient le type *mn*, qui n'est pas original.

⁽²⁾ C. NORDENFALK, *l. c.*, p. 226, fig. 27.

⁽³⁾ *IBID.*, p. 226-227, pl. 149-159.

⁽⁴⁾ *IBID.*, p. 225, pl. 159, a-b.

⁽⁵⁾ Pour la bibliographie, H. BUCHTHAL-O. KURZ, *A Hand List of illuminated Oriental Christian Manuscripts*, Londres, 1942, p. 11-12 (n° 12) et 19-20 (n° 54). Le manuscrit de Florence, suivant le colophon de la page 292, a été écrit à Zagba en 586 par le scribe Rabbula. Cette date certaine du manuscrit n'implique pas qu'elle doive nécessairement s'appliquer à la composition et à la décoration des Canons (cf. J. LEROY, *L'auteur des miniatures du manuscrit de Florence, Plut. I, 56, Codex Rabulensis*, in *CRAIBL*, 1954, p. 278-286), lesquels, pour des raisons d'iconographie et de décoration, appartiennent cependant au VI^e siècle. Le *Par. Syr. 33* est souvent appelé «tétravangile de Mardine», dénomination qui ferait croire qu'il «a été rédigé au VI^e siècle au couvent Mar Anania de Mardine» (VIEILLARD, *l. c.*, p. 118, n. 2). C'est trop préciser une note en écriture cursive ajoutée sur le premier feuillet resté blanc,

I. Évangélaire de l'église Mar Jacques de Saroug de Diarbakir

Manuscrit de parchemin de 32 cm. 5 de haut. sur 24 cm. 5 de large. Écriture estranghelo; 24 lignes à la page sur deux colonnes. Incomplet de la fin.

Le manuscrit est dans un assez bon état de conservation, sauf sur les marges extérieures qui ont été détériorées par l'humidité. C'est un évangélaire de l'office, contenant les lectures dont les titres sont indiqués en rouge dans le texte, sans qu'il y ait séparation entre eux et le texte à lire. Au bas des feuillets harmonie eusébienne en rouge⁽¹⁾.

Le texte à lire commence *ex abrupto* au fol. 12 sur un passage de la Généalogie de Matthieu (I, 11) et est suivi presque aussitôt (col. 2) de la *Lecture pour la Nativité*, ce qui montre qu'il manque peu de chose. Il est à peu près complet. Malheureusement la page finale sur laquelle on pouvait espérer un colophon n'a pas été conservée.

Malgré cette absence il n'est pas difficile d'assigner une date approximative à notre manuscrit. Son système de lectures est en effet peu développé. Il compte seulement 43 périopes, qui feront l'objet d'une autre étude. Le peu de temps dont je disposais et les conditions dans lesquelles j'ai dû faire quelques photographies ne m'ont pas permis de fixer exactement les *incipit* et les *desinit* de chacune d'elles. J'ai seulement pu relever les titres, qui s'appliquent presque tous au carême et à la semaine sainte.

Ce système embryonnaire de lectures classe notre manuscrit parmi les tétraévangiles de l'office dont le *Codex Rabulensis*, le *Par. Syr. 33* et le Berlin *Phillipps 1388* sont les témoins les plus connus⁽²⁾. Il est donc certain que le manuscrit de Diarbakir leur est contemporain.

qui affirme l'appartenance du manuscrit audit monastère, mais ne dit rien de son lieu de composition. En réalité cette note ne peut être antérieure à l'année 793, puisque le fondateur du monastère a été évêque de Mardine de 783 à 816, F. NAU, *Corrections et additions au catalogue des manuscrits syriaques de Paris*, in *Journ. Asiat.*, 1915, p. 506. On n'a pas encore réussi à localiser le couvent de Zagba, qui, selon toutes probabilités, doit être cherché dans la Syrie du Nord (région d'Alep-Antioche) puisque, environ l'époque de la rédaction du manuscrit, l'abbé Paul signe le *Synodikon* de 567 avec quarante-quatre autres archimandrites qui appartiennent tous à cette région (Liste dans W. WRIGHT, *Catalogue of the Syriac ms. in the BM*, II, 704-708); J.-B. CHABOT, *Documenta ad origines monophysitarum illustranda*, in *CSCO, Script. Syri* II, t. XXXVII, p. 112-120. Sur les listes de monastères, voir E. HONIGMANN, *Nordsyrische Klöster in vorarabischer Zeit*, in *Zeitschr. f. Sem.*, I (1922), p. 15-33. Sur le monastère de Mar Hanania, aujourd'hui Deir Za'faran dans le Tûr 'Abdin, à quelques kilomètres de Mardine: P. KRÜGER, *Das syrisch-monophysitische Mönchtum in Tûr 'Ab(h)din*, II. *Orient. Crist. Per.*, IV (1938), p. 31 et suiv.; E. HONIGMANN, *Le couvent de Baršaumâ et le patriarcat jacobite d'Antioche et de Syrie*, Louvain, 1954, p. 170-171.

⁽¹⁾ En plus des canons mis en tête des évangélaire, on trouve parfois au bas de chaque feuillet la répétition des concordances, sans aucun ornement, et par conséquent sans intérêt pour l'histoire de l'art.

⁽²⁾ L'étude des lectionnaires évangéliques de l'Église syrienne, amorcée par A. BAUMSTARK, *Festbrevier und Kirchenjahr der Syrischen-Jacobiten* (*Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*, III, 3-5), Paderborn, 1910, n'est pas encore faite. Pour la période des VI^e-VII^e siècles, la liste des périopes publiées permet de se rendre compte du système de lectures en usage à cette époque; A. MERK, *Das älteste Perikopensystem des Rabbulakodex*, in *Zeitsch. f. kath. Theologie*, XXXVII (1913), p. 202-214;

L'écriture et la forme archaïque des Canons d'Eusèbe le confirment. Tout indique le VI^e-VII^e siècle.

La série des Canons est, suivant l'usage, placée en tête du livre. Les fol. 1 v^o-2 r^o contiennent la lettre d'Eusèbe à Carpianos, écrite sans cadre. Elle est suivie, fol. 2 v^o-10 v^o par le texte des Canons qui sont ici complètement conservés⁽¹⁾.

A l'exception du *Codex Rabulensis*, que ses architectures surchargées et compliquées rangent à part, tous les manuscrits connus des Canons, même le *Par. Syr. 33*, offrent des arcatures d'une extrême simplicité, composées d'arcs en fer à cheval soutenus par des colonnes très fines de couleurs variées. Le manuscrit de Diarbakir ne manque pas à cette règle et ses caractères spécifiques apparaissent uniquement dans les éléments décoratifs que l'artiste a disposés soit dans les marges, soit dans les coins au sommet des pages. Arcs et colonnes mesurent, depuis la base jusqu'au sommet de l'arc, 22 centimètres. Une barre d'entablement reposant sur les chapiteaux sépare le nom des évangélistes des chiffres des sections. Conformément à la tradition établie ailleurs, au sommet de chaque page une inscription en caractères rouges estranghélo indique le numéro du Canon contenu dans la page.

Fol. 1 v^o-2 r^o. — I^{er} Canon (quatre arcs : *Matthieu, Marc, Luc, Jean*). L'architecture se présente dans toute sa nudité, sans aucun élément décoratif.

Fol. 2 v^o. — I^{er} Canon, suite (*Mth., Mc., Lc., Jo.*). Comme aux deux pages précédentes, mais dans le haut à gauche, un oiseau posé sur le pied gauche et appuyant le droit sur l'arc.

Fol. 3 r^o. — II^e Canon (trois arcs : *Mth., Mc., Lc.*). Dans le haut, de chaque côté des trois arcs, à droite un oiseau aux fines pattes tournant la tête vers la droite. A gauche, disposé symétriquement, un autre volatile qui écarte les ailes. Dans la marge droite une fleur sur une longue tige. L'état de la marge gauche ne permet pas de dire s'il y en avait une qui lui répondait. C'est fort probable.

Fol. 3 v^o. — II^e Canon, suite (trois arcs : *Mth., Mc., Lc.*). En haut, à droite et à gauche, deux coqs se faisant face. Celui de droite a disparu, sauf la tête. Dans la marge gauche au centre une fleur sur une tige. Le même motif devait exister sur la marge droite détériorée.

Fol. 4 r^o. — II^e Canon, suite (trois arcs : *Mth., Mc., Lc.*). En haut à droite un oiseau dont le bec plat indique un canard. Au-dessous, dans la marge, une fleur à calice. La marge gauche est détruite.

Fol. 4 v^o. — II^e Canon (trois arcs : *Mth., Mc., Lc.*). Dans le haut à gauche un échassier tourné vers la droite. Dans la marge, au centre, fleur à longue tige.

A. ALLGEYER, *Cod. Syr. Philipps 1388 und seine ältesten Perikopenvermerke*, in *Or. Christ.*, N.S. 6 (1916), p. 147-152. Pour la période du Moyen Âge, voir les remarques de G. DE JERPHANION, *Le manuscrit syriaque n° 559 de la Bibliothèque Vaticane*, Rome, 1940, p. 14-22.

⁽¹⁾ Jusqu'ici le manuscrit de Rabbula était le seul à offrir une collection complète des Canons syriaques. *B. N. Syr. 33* a perdu deux feuillets, Londres, *Add. 14450* n'a plus que quatre pages, Berlin, *Phill. 1388*, dix-sept, et Londres, *Add. 17213*, quatre.

Fol. 5 r^o. — III^e Canon (trois arcs : *Mth., Lc., Jo.*). En haut à droite un échassier tourné vers la droite. Il reproduit le précédent, de même que la fleur de la marge.

Fol. 5 v^o. — IV^e Canon (trois arcs : *Matth., Mc., Jo.*). En haut à gauche, oiseau à bec épais et gros œil, tourné vers la droite. Les restes d'un oiseau disparu, à droite, font conclure à un motif symétrique. Dans la marge gauche, au centre, une fleur à calice analogue à celle de la page 4 r^o.

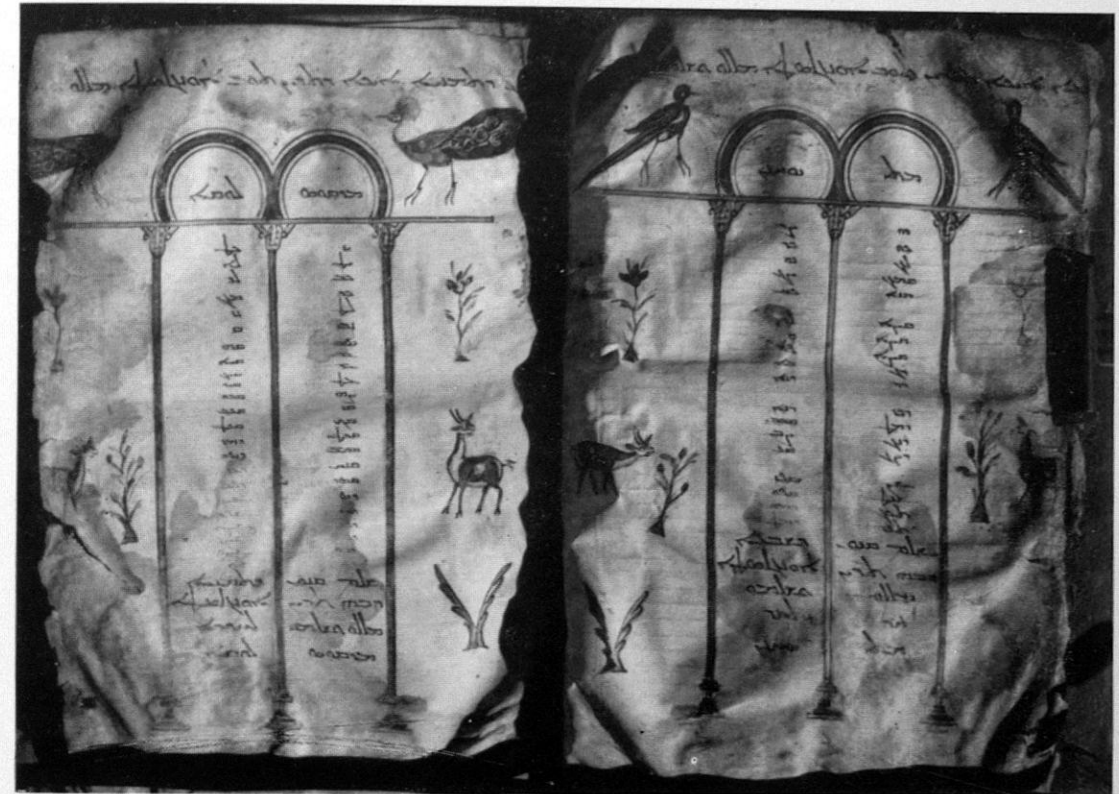


FIG. 1. — Ms. de Diarbakir, fol. 7 v^o et 8 r^o.

Fol. 6 r^o. — V^e Canon (quatre arcs : *Matth., Lc.; Matth., Lc.*). Aucun motif décoratif ni en haut ni dans les marges.

Fol. 6 v^o. — V^e Canon, suite (deux arcs : *Mth., Lc.*). En haut, se faisant face et bien conservés, deux oiseaux à longue queue effilée. Dans les marges, au centre, deux fleurs sur longue tige et à calice où sont logés deux oiseaux à bec plat, probablement des canards, dont les pieds disparaissent dans la fleur.

Fol. 7 r^o. — VI^e Canon (quatre arcs : *Mth., Mc.; Mth., Mc.*). Aucun élément décoratif ajouté.

Fol. 7 v°. — *VII^e Canon* (deux arcs : *Muth., Jo.*). Au sommet, de part et d'autre des deux arcs, et se faisant face, deux oiseaux à longue queue (semblables à ceux du fol. 6 v°). Dans les marges, sous une disposition symétrique, un triple registre d'ornements : en haut deux fleurs à tiges, au centre deux cervidés broutant une fleur, en bas deux feuilles vertes partant d'un même pied (fig. 1).

Fol. 8 r°. — *VIII^e Canon* (deux arcs : *Mc., Lc.*). Même disposition des éléments décoratifs qu'à la page précédente. En haut deux paons affrontés, à la queue ocellée et à l'aigrette bien dessinée. Dans les marges, en haut, fleurs répétant celles de la page 7 v° ; au centre, dans la marge gauche une brebis broutant une fleur, à droite une gazelle regardant derrière elle. En bas, mêmes branches que précédemment (fig. 1).

Fol. 8 v°. — *IX^e Canon* (deux arcs : *Lc., Jo.*). En haut, de chaque côté des arcs, deux oiseaux affrontés, debout sur de fines pattes ; ils ressemblent par leur longue queue aux oiseaux des fol. 6 v° et 7 v°. Dans les marges, au centre deux canards sortant du calice d'une fleur, comme p. 6 v°. Toute la page reproduit d'ailleurs ce même folio (fig. 2).

Fol. 9 r°. — *X^e Canon* (trois arcs : *Muth., Muth., Muth.*). En haut, à droite un oiseau à dos rond, avec crête et caroncule, ressemblant à une pintade. Dans la marge droite, une fleur à quatre pétales, sur une tige feuillue. Il existe à gauche des traces d'une fleur semblable qui a disparu. Disparu également au sommet à gauche l'oiseau qui faisait face à celui qui reste (fig. 2).

Fol. 9 v°. — *X^e Canon, suite* (un arc : *Marc.*). Dans la série des architectures, ce canon est le seul de son espèce parce qu'il ne contient qu'une seule colonne de chiffres. Ici l'arcade est formée de deux arcs accolés, dont la colonne médiane a été supprimée. La barre d'entablement s'interrompt au milieu et un canthare délicat, attaché au point de jonction des deux arcs forme comme une clé de voûte. Il est à noter aussi que l'arc est fait de deux gros traits, tandis que partout ailleurs (sauf à la page qui suit) il est fait d'un gros trait entre deux autres plus fins. Le décor, en haut, représente deux poissons fantastiques, peut-être des dauphins (celui de droite à presque disparu), qui appuient leur bouche dentée sur la barre d'entablement, en pliant leur corps à angle droit pour rejoindre l'arc. Dans les marges, deux corbeilles tressées remplies de fruits (fig. 3).

Fol. 10 r°. — *X^e Canon, suite* (trois arcs : *Lc., Lc., Lc.*). Comme il est dit plus haut, les arcs sont constitués par un double trait appuyé. Au sommet, oiseaux à crête et caroncule, semblables à ceux de la page 9 r°. Dans les marges, fleurs à quatre pétales (fig. 3).

Fol. 10 v°. — *X^e Canon, suite* (trois arcs : *Jean, Jean, Jean*). Les arcs reprennent leur forme habituelle. De part et d'autre, au sommet de la page, deux canards affrontés. Dans les marges, des fleurs. La page est assez mal conservée.

Ce manuscrit n'aurait pas toute l'importance que nous lui accordons, si, en tête des Canons, il ne nous avait aussi conservé une image du Christ placée dans un cadre rond, de 18 centimètres de diamètre, formé de deux traits rempli par un dessin sur fond bistre (fig. 4).

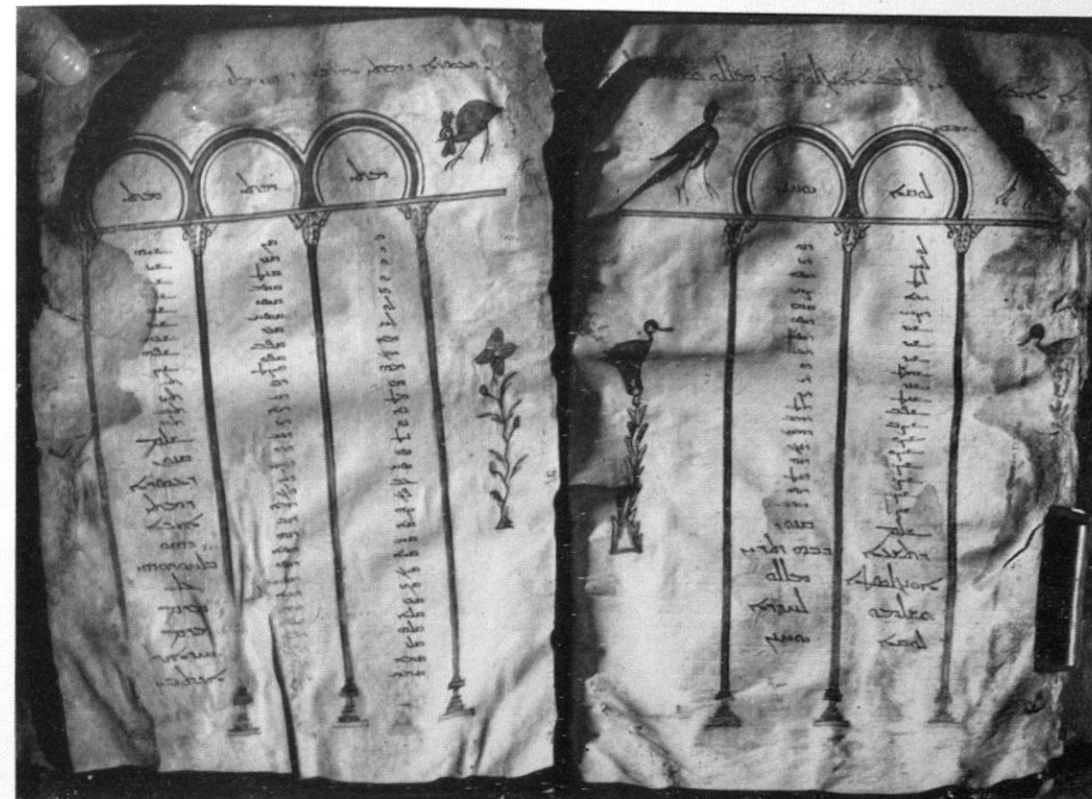


FIG. 2. — Ms. de Diarbakir, fol. 8 v° et 9 r°.

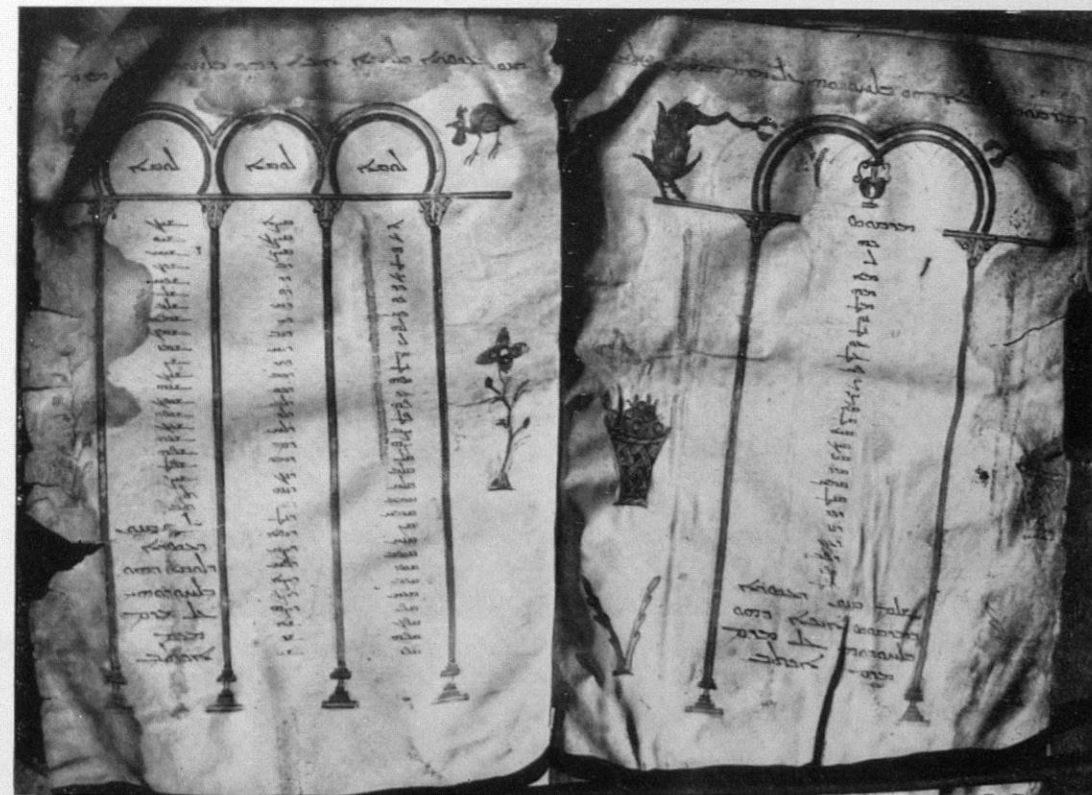


FIG. 3. — Ms. de Diarbakir, fol. 9 v° et 10 r°.

Le Christ est représenté debout et de face, peint sur le fond du parchemin. Pieds nus dans des sandales, il porte un nimbe de grandes dimensions formé d'un épais trait rouge que remplit non l'or, mais le jaune pâle. Il est vêtu d'une tunique talaire blanche sur laquelle est jeté un manteau pourpre (violet sombre) passant sur l'épaule gauche, couvrant un peu la droite, mais laissant libre le bras nu et la main qui se pose sur un livre ouvert tenu par la main gauche. On y peut lire quelques caractères effacés, qui sont non pas syriaques, mais grecs : je crois lire EN (APXH)[?], *Au commencement*, mots qui reportent l'esprit sur le début de l'Évangile de saint Jean. Il est placé entre deux arbres très effilés qui se dressent sur le fond du manuscrit, comme le personnage.

La date ancienne que nous croyons pouvoir attribuer à notre manuscrit rend ce portrait d'autant plus attachant. C'est un des plus anciens que l'on puisse rattacher à l'Église syriaque. Sa majesté est bien en rapport avec cette époque des VI^e-VII^e siècles qui nous fournit plusieurs images du Christ. Celle-ci doit être rapprochée du *Codex Rabulensis*. Il y a entre certains portraits du Sauveur contenus dans ce dernier et celui de l'évangélaire de Diarbakir une ressemblance telle qu'on pourrait presque supposer qu'ils sont l'œuvre d'un même artiste. Cela est surtout vrai de la grande image qui dans le manuscrit de Florence termine la série des illustrations (fol. 14 r^o), où l'on voit le Sauveur assis sur un trône, entouré de quatre personnages debout. Il présente un type physique inoubliable dont les caractéristiques sont la forme plate de la tête triangulaire terminée par une chevelure courte et frisée, la barbe noire peu fournie qui garnit les joues en laissant voir le menton, les grands yeux noirs fixés au centre d'orbites d'une éclatante blancheur et ces sourcils formés de deux touches noires séparées par un point blanc. Le fait que le livre porte une inscription grecque et non syriaque pose le problème de l'origine de cette iconographie.

Ce n'est pas le lieu de le résoudre. Mais la seule présence de ce portrait classe à part le manuscrit de Diarbakir. Par la série des canons ornés de décor pris au monde animal et végétal, il appartient à la classe des manuscrits aniconique. Par son image du Christ, il touche au *Codex Rabulensis* et au *Par. Syr. 33*⁽¹⁾.

2. Florence, Bibl. Laurentienne Plut. I, 58⁽²⁾

Manuscrit de parchemin; 260 feuillets écrits sur 2 colonnes de 34 lignes. Haut. : 31 cm. 5; larg. : 23 cm. 5. Incomplet de la fin; il manque le colophon, mais l'écriture, une belle estranghelo grasse et noire lui assigne une date qui oscille entre le VII^e et le

⁽¹⁾ On pourrait songer que le peintre a voulu représenter saint Jean; nous aurions donc ici le reste d'une série aujourd'hui incomplète des quatre évangélistes, comme on en rencontre ailleurs, par exemple dans le *Rossanensis*. Le texte écrit sur le livre tenu par le portrait pourrait soutenir cette hypothèse. Généralement en effet les évangélistes tiennent un livre ou un rouleau avec les premiers mots de leur évangile. Cependant le type iconographique est trop différent de celui qu'on connaît à saint Jean pour s'arrêter à cette idée. Sur ces portraits, A. M. FRIEND, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, in *Art Studies*, 1927. La tradition syriaque ne diffère pas sur ce point des traditions grecque et latine.

⁽²⁾ Outre ce manuscrit ignoré de M. Nordenfalk, la Laurentienne en possède un autre (*Plut. I, 40*) qu'il a connu et cité sans l'utiliser pour son travail, car il ne possède pas de décor.



FIG. 4. — Ms. de Diarbakir, fol. 1 r^o.

viii^e siècle. Les feuillets ont reçu une double numération ; une, ancienne, écrite à la plume ; une autre, récente, marquée au composteur, qui est en retard d'une unité sur l'ancienne pagination.

Le ms. *Plut. I*, 58 est un évangélaire destiné à la lecture publique. Des titres de lectures en rouge insérés dans la trame du texte évangélique, tiré de la *Pešitto*, sans séparation, le montrent. Ces titres, que je n'ai pas relevés, indiquent que le livre ne fut pas utilisé pour toute l'année liturgique, mais seulement pour les fêtes et spécialement pour la semaine sainte. Il ne contient que 17 titres.

Les Canons au début du livre sont introduits par la Lettre d'Eusèbe à Carpianos (fol. 1 v^o-2 r^o, ancienne pagination). Le recto du fol. 1, demeuré blanc, a été plus tard couvert de notes en arabe et en syriaque.

Ces Canons s'offrent sous la forme la plus simple qui soit, c'est-à-dire qu'ils se composent d'arcades, dont les arcs surbaissés sont soutenus par des colonnes fines et sans décor. L'effet de variété est recherché dans la polychromie de celles-ci et des arcs qui les surmontent. L'artiste utilise le rouge, le vert et le jaune dont il alterne l'usage. Comme dans le manuscrit de Diarbakir, les arcs et les chapiteaux sont séparés par une barre d'entablement ; ainsi se forme un cadre où prend place le nom des évangélistes dont les sections sont données dans la colonne des chiffres. Un trait particulier de cette architecture, c'est dans chaque Canon la présence d'un ornement d'une extrême simplicité formant acrotère. C'est à peu près la seule ornementation. De temps en temps ont été introduits, dans les coins de la page, des oiseaux ou des fleurs. La description s'attachera donc à signaler les alternances de couleurs, qui sont ici l'élément le plus important du décor.

Fol. 2 v^o. — *I^{er} Canon* (quatre arcades soutenues par cinq colonnes). Les colonnes extérieures, ainsi que les arcs qui les dominent sont en rouge très sombre, les deux autres vertes, la médiane rouge. A gauche, partant de la barre d'entablement, une feuille bicolore (verte et rouge) dressée. A droite il n'y a rien, mais il y a eu autrefois, sur le champ du parchemin, un oiseau qui a disparu.

Il est à noter que dans tous ces canons la barre d'entablement est faite d'un trait jaune et que les colonnes reposent sur des bases à six degrés, dont les couleurs se présentent d'une manière constante dans l'ordre suivant, en partant du sol : rouge, vert, jaune-rouge, vert, jaune. La hauteur totale de chaque canon est de 21 centimètres.

Fol. 3 r^o. — *I^{er} Canon, suite*. Même disposition qu'à la page précédente. Les colonnes extérieures sont vertes, les autres rouges, la centrale jaune. Comme acrotère à droite une feuille rouge recourbée.

Fol. 3 v^o. — *I^{er} Canon, suite*. Page identique à la précédente, sauf que la colonne centrale est verte. Deux décors végétaux forment acrotères de part et d'autre des arcs (fig. 5).

Fol. 4 r^o. — *II^e Canon* (trois arcs sur quatre colonnes). Celles-ci sont, à l'extérieur, jaunes, les autres rouges. Deux immenses feuilles dressées (vert et rouge) servent d'acrotères.

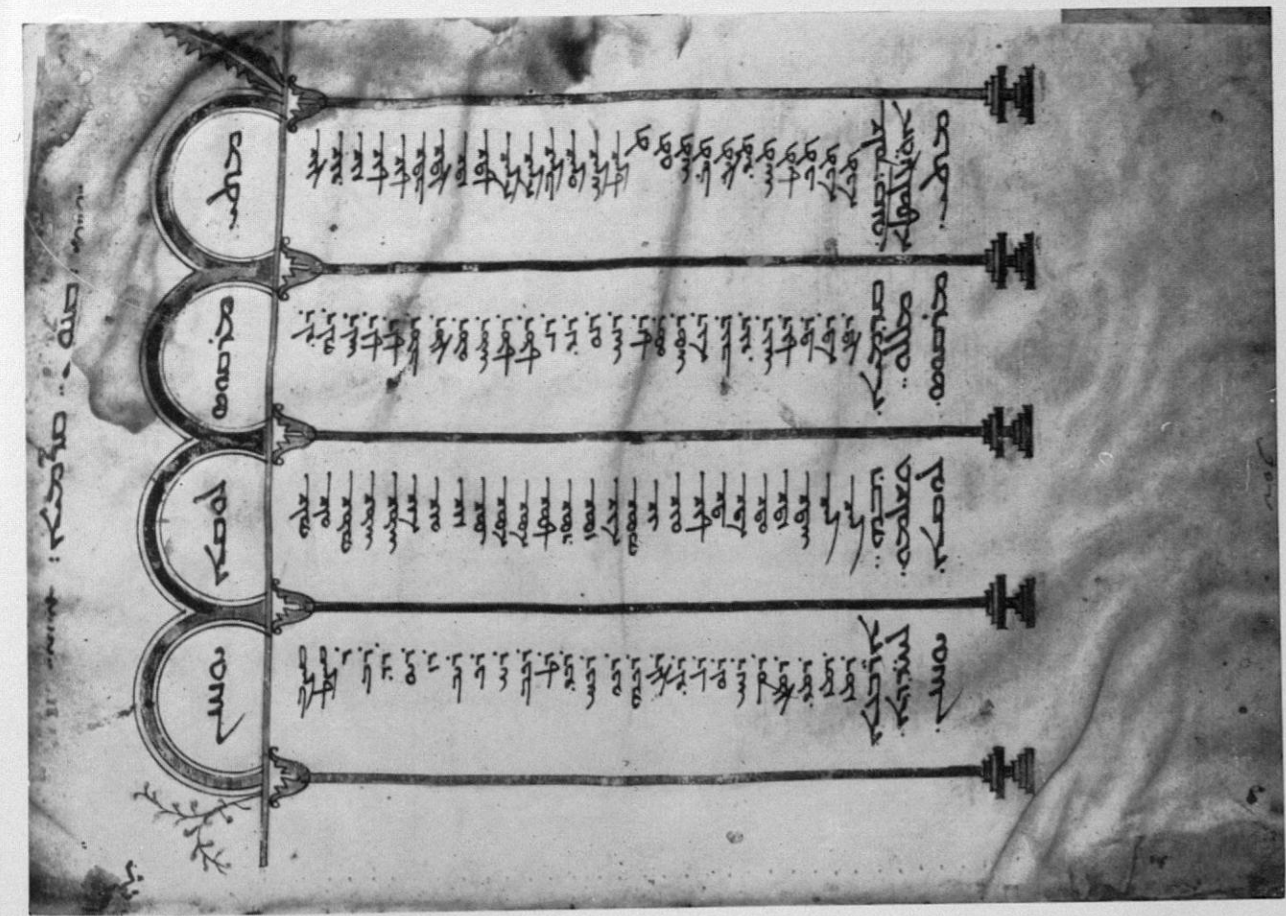


FIG. 5. — Ms. de Florence, fol. 3 v^o.

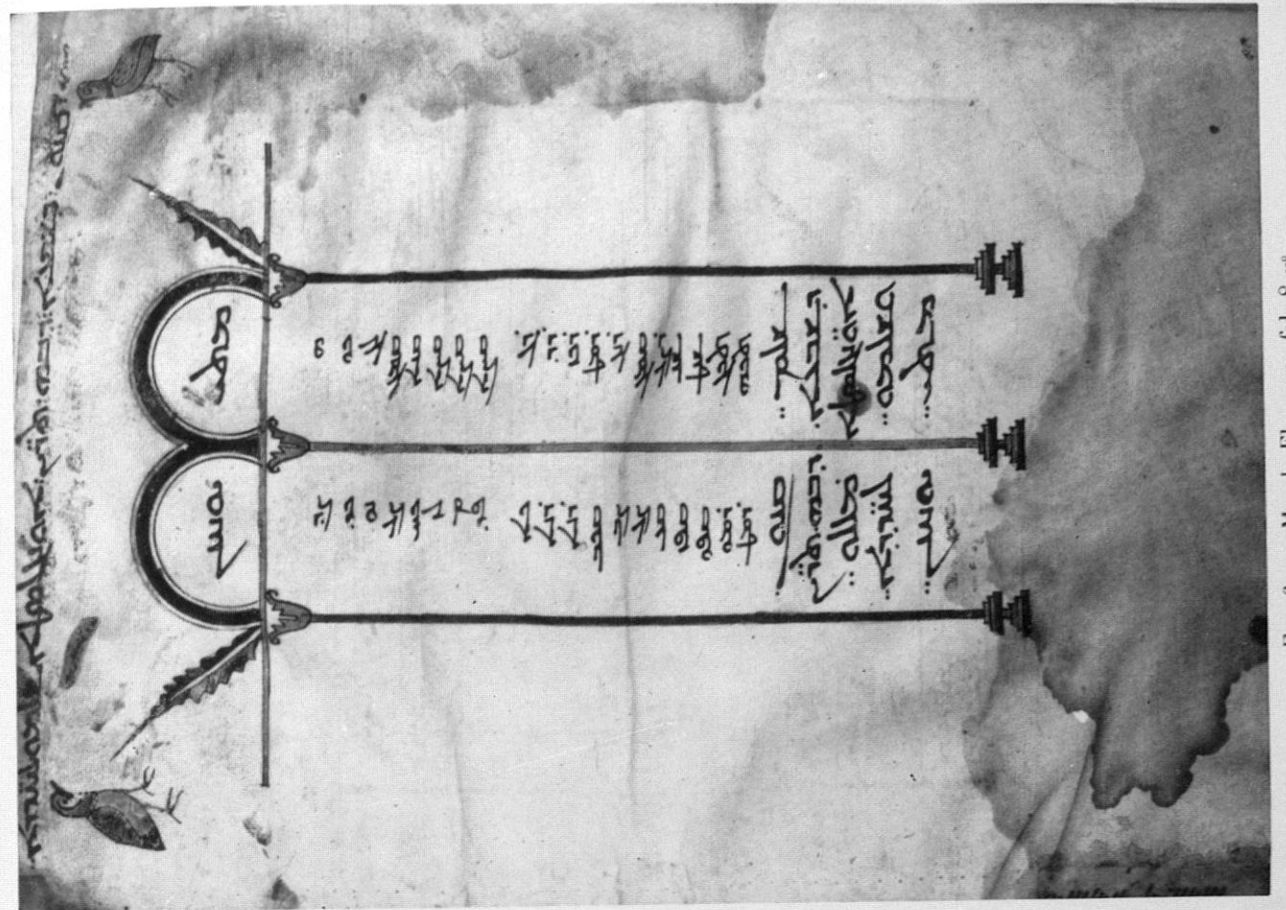


FIG. 6. — Ms. de Florence, fol. 8 v^o.

Fol. 4 v°. — *II^e Canon, suite* (trois arcs sur quatre colonnes, rouges à l'extérieur, vertes au centre). De chaque côté des arcs double branche d'arbustes à feuilles vertes sur tige rouge. A droite, ne reposant ni sur l'entablement ni sur l'arc, un oiseau très stylisé.

Fol. 5 r°. — *II^e Canon, suite*. Même disposition, colonnes extérieures jaunes, les deux autres rouges. A droite, sur l'entablement, arbuste à feuilles vertes et tige rouge, à gauche un oiseau.

Fol. 5 v°. — *II^e Canon, suite*. Les deux colonnes extérieures sont jaunes, les intérieures rouges. Sur l'entablement, à droite une corbeille tressée, remplie de pains (c'est-à-dire d'objets ronds qui peuvent aussi bien être des pièces ou des fruits). A gauche, grande feuille rouge et blanche dressée.

Fol. 6 r°. — *II^e Canon* (trois arcs sur quatre colonnes). Celles-ci sont jaunes à l'intérieur, rouges à l'extérieur. La décoration de part et d'autre des arcs répète exactement celle de la page précédente, mais en sens inverse : corbeille à gauche, feuille dressée à droite.

Fol. 6 v°. — *IV^e Canon*. Même disposition ; colonnes extérieures rouges ; à l'intérieur, vertes. Sur l'entablement, à gauche, feuille rouge recourbée ; à droite, arbuste rouge.

Fol. 7 r°. — *V^e Canon*. Quatre arcades sur cinq colonnes. Les deux de l'extérieur sont vertes, les deux intérieures rouges, la centrale jaune. Deux arbustes verts servent d'acrotères.

Fol. 7 v°. — *V^e Canon, suite* (arcade double sur trois colonnes). A l'extérieur vertes. La médiane est jaune. De part et d'autre des arcs, trois roses sur trois tiges.

Fol. 8 r°. — *VI^e Canon* (quatre arcades sur cinq colonnes), rouges (extérieures), vertes et rouge. Un arbuste vert de chaque côté des arcs.

Fol. 8 v°. — *VII^e Canon* (deux arcades sur trois colonnes). La centrale est jaune, les autres rouges. L'entablement reçoit un double décor : une feuille bicolore dressée et deux oiseaux affrontés (bec rouge, corps jaune, ailes vertes, pattes rouges et queue rouge) (fig. 6).

Fol. 9 r°. — *VIII^e Canon*. Même disposition, trois colonnes et deux arcs, verts à l'extérieur, rouges au centre. De part et d'autre, arbuste et oiseaux, comme à la page qui précède.

Fol. 9 v°. — *IX^e Canon* (deux arcades sur trois colonnes). La centrale est verte ; les deux autres rouges. Deux feuilles bicolores dressées de chaque côté.

Fol. 10 r° et v°. — Feuille de papier ajoutée postérieurement avec un grossier encadrement pour le X^e Canon qui a disparu.

Iconographiquement ce manuscrit de Florence n'appelle pas de remarque. Mais son état de conservation excellent en fait un autre bon représentant du type offert par le manuscrit de Berlin. C'est seulement dans sa composition qu'il appelle l'attention. Si l'on suppose, comme on peut le faire avec raison, qu'il manque quatre pages pour le X^e Canon, il faut conclure que dans son état originel il comptait 18 pages et non 19, selon la règle observée par M. Nordenfalk.

3. Damas, Bibliothèque Nationale, ms. arabe 528

Quelques fragments d'un manuscrit syriaque ont été intercalés dans un livre arabe et rognés à la mesure de celui-ci : 20 cm. × 13 cm.

Un feuillet complet des Canons d'Eusèbe a été conservé en entier, mais coupé par le milieu. Les deux morceaux sont maintenant rattachés l'un à l'autre par de petits lacets de cuir. Ils sont eux aussi rognés sur les deux marges. Tel que le feuillet est aujourd'hui,



FIG. 7. — Ms. de Damas.

il mesure 26 cm. × 19 cm. Il appartient par conséquent à un évangélaire d'un format se rapprochant des manuscrits de Florence et de Diarbakir.

Ce feuillet correspond au V^e Canon. L'écriture est une belle estranghelo brune. L'architecture des Canons est formée de deux arcs surbaissés reposant sur des colonnes très minces posées sur un double gradin et terminées par un chapiteau à fleur dont les contours seuls sont dessinés, sans couleur. Les arcs et les colonnes sont peints en bleu et en rouge. Une barre d'entablement entre les arcs et les chapiteaux sépare les noms de Matthieu et de Luc des deux colonnes de chiffres.

De chaque côté des arcades on voit, en haut de la page, deux oiseaux affrontés (pattes rouges, queue bleue, corps rouge clair). On retrouve ces oiseaux dans les marges, au centre de la page, tandis que le bas est orné de deux arbustes portant des grenades (fig. 7).

Le verso de ce feuillet offre quatre arcs supportés par des colonnes semblables à celles du recto, mais les couleurs sont le bleu et le jaune. Cette page ne comporte aucun ornement.

L'ensemble, malgré les dégâts subis et les dessins à la plume qui ont déparé cette page, est de bonne facture. Les rares décors du recto rappellent assez pour la manière dont ils sont exécutés, en teinte plate, ceux du *Par. Syr.* 33. Le manuscrit de Damas doit être sensiblement de même date.

Ces pages accompagnent dans le manuscrit arabe 21 fragments d'un évangélaire syriaque, 21 demi-pages que L. Delaporte a signalées, en même temps que le fragment de Canon dans les *Nouvelles archives des Missions scientifiques et littéraires* de 1908, à la suite d'une mission exécutée en 1904⁽¹⁾. «Le texte, dit-il, est de la Peshitto; l'écriture très grande sur deux colonnes de 24 lignes: les sections sont indiquées en rouge, à la marge avec le numéro du Canon correspondant; elles se terminent par un quadruple point rouge. Au bas des pages, la correspondance ou harmonie des IV évangélistes.» Delaporte pense que nous avons ici un des fragments de manuscrits trouvés au début du siècle dans la Kubbeh-el-Khaznê de la mosquée ommeyyade⁽²⁾. La chose est possible, mais non certaine.

⁽¹⁾ L. DELAPORTE, *Rapport sur une mission scientifique à Charfé* (Liban), I. c., p. 42.

⁽²⁾ H. VON SODEN et B. VIOLET, *Bericht über die in der Kubbeh in Damascus gefundenen Handschriftenfragmente*, in *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1903, p. 825-830; F. SCHULTHESS, *Christlich-Palästinische Fragmente aus der Omajjaden Moschee zu Damascus* (*Abhandlungen d. k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Klas.*, N.F., VIII, 3, p. 17-133); B. VIOLET, *Ein zweisprachiges Psalmfragment aus Damascus*, in *Orient. Literaturzeitung*, 1901, IV, p. 384-403, 425-441, 475-488 (il s'agit d'un curieux texte bilingue grec et arabe, cette dernière langue transcrite en grec). Je ne sais où se trouvent aujourd'hui les fragments syriaques qui ont été découverts alors. La Kubbeh, que j'ai pu visiter en 1955, grâce à l'amabilité de la Direction des Waqfs, ne les possède plus. Elle est à nouveau remplie de livres arabes hors d'usage qu'on laisse tomber en miettes. Il m'a été dit, lors de ma visite, que tout le fonds découvert au début du siècle avait été transporté à Constantinople pendant la guerre de 1914. On précisait même qu'il y en avait quatre-vingt-dix-neuf sacs. A Istanbul mes recherches ont été vaines. Tout le lot arabe a été minutieusement catalogué au Türk ve Islami Muzeleri, mais pas un seul fragment syriaque n'apparaît dans la liste. En 1937 le P. Vosté, regrettant de n'avoir pu aller jusqu'à Damas pour y cataloguer les manuscrits syriaques (*Le Muséon*, L, 1937, p. 340), affirmait que les fragments de la Kubbeh avaient été transportés à l'Académie arabe de cette ville, ce qui est une erreur due aux renseignements imprécis qu'il avait obtenus en Orient. Il faut sans doute considérer comme perdus ces fragments. La perte ne doit pas être bien grande, cf. L. JALABERT, *Les manuscrits de la Kubbeh*, art. Damas, dans le *DACL* de D. LECLERCQ.

En tout cas même si la réunion de ces deux sortes de fragments n'est pas le fait du relieur du manuscrit arabe, il reste que le texte de l'évangile est beaucoup moins ancien que celui du Canon V. L'intérêt de celui-ci est de nous apporter un nouveau témoin d'une forme décorative qui se rattache à celle des manuscrits de Berlin, de Florence (*Plut.* I, 58) et de Diarbakir.

4. Dublin, Collection Chester Beatty, Cod. syr. 3

Comme le précédent, ce manuscrit n'est pas tout-à-fait un inconnu. L. Delaporte a signalé son existence dans son compte rendu de mission, en ces termes: «Au cours d'une exploration archéologique les PP. Jalabert et Ronzevalle, professeurs à la Faculté orientale de l'Université de Beyrouth, trouvèrent chez l'évêque jacobite de Homs un évangélaire ancien dont ils photographièrent quelques pages; ils eurent l'amabilité de me les communiquer. Le texte était de la version héracléenne, mais les sections indiquées au bas des pages se rapprochaient plutôt de la Peshitto. Il y avait là un fait d'autant plus susceptible de retenir l'attention que si l'on connaît en Europe une quarantaine de manuscrits de l'héracléenne, un seul, conservé au Vatican, représente cette particularité. Il me parut nécessaire de me procurer une copie complète d'un codex si intéressant... La permission me fut accordée»⁽¹⁾. C'est l'un des clichés du P. Jalabert que je publie ici, mais j'ai pu, grâce à une photographie de tous les Canons prise par le D^r Mouchot, un de mes amis, étudier l'ensemble iconographique (couleurs exceptées) dont je donnerai ici une description.

Ce manuscrit de Homs est depuis 1929 la propriété de M. Chester Beatty, et c'est sous cette dénomination qu'il a trouvé place dans la liste établie par MM. Buchthal et Kurz⁽²⁾. La libéralité du possesseur actuel a permis de mieux étudier ce témoin important de la tradition héracléenne⁽³⁾, mais la décoration, dont M. P. Kahle a relevé l'intérêt dans son travail⁽⁴⁾, n'a pas encore été étudiée.

⁽¹⁾ L. DELAPORTE, I. c., p. 42-46; IDEM, *Revue Biblique*, 1907, p. 254-258.

⁽²⁾ *A Hand List...*, p. 18, n° 45. Dans la liste il est localisé à Londres. Il est maintenant à Dublin, *Chester Beatty Library*, n° 3.

⁽³⁾ Je remercie vivement M. Chester Beatty qui a bien voulu favoriser mes recherches par l'intermédiaire de son bibliothécaire M. Wilkinson, en autorisant le Docteur Mouchot à photographier la suite des Canons. Cette photographie, rapidement faite, ne permet pas une reproduction digne du manuscrit. Elle m'a du moins permis de reconnaître les éléments de la décoration dont la description est donnée ici. Je reproduis donc simplement, à la suite de Delaporte, la photographie autrefois faite par L. Jalabert, que je dois au R. P. René Mouterde. Que tous veuillent bien trouver ici l'expression publique de ma gratitude.

Depuis l'entrée dans la Bibliothèque de M. Chester Beatty le manuscrit a fait l'objet des études suivantes: W. H. P. HATCH, *The Subscription in the Chester Beatty Manuscript of the Harclean Gospels*, in *Harvard Theol. Review*, XXX (1937), p. 141-155; G. ZUNTZ, *Etudes Héracléennes*, in *Rev. Bibl.*, LVII (1950), p. 559-564; IDEM, *Die Subscriptionen der Syra Harclensis*, ZDMG. 101 (1951), p. 183-184; P. KAHLE, voir note suivante.

⁽⁴⁾ P. KAHLE, *The Chester Beatty Manuscript of the Harclean Gospels*, in *Miscellanea G. Mercati*, Rome, 1946, t. VI, p. 208-233, surtout p. 218.

Le manuscrit, en parchemin, compte 231 feuillets de 42 centimètres sur 32. Chaque page est écrite sur deux colonnes de 21 à 27 lignes, d'une écriture estranghelo de forme carrée, qui n'est pas rare à l'époque à laquelle appartient le livre (fig. 8). Un colophon, à la fin du texte, fol. 230, donne le nom du copiste et la date de composition : il a été écrit au monastère de la Vierge Marie, aux environs de Telā d'Arsinōs⁽¹⁾ par le moine Išō Bar Romanos, au mois de juillet 1117 (ère des Grecs 1488). Quelques notes ajoutées soit en syriaque soit en arabe permettent de suivre les destinées du manuscrit.

Évangélaire selon la tradition héracléenne, il était destiné à l'office ainsi qu'en témoignent les pages de *capitula* (fol. 11 v°-16 r°) insérées entre deux grandes croix ornementales qui remplissent les fol. 11 r° et 16 v°. Le système très développé des lectures (311 selon les titres insérés dans le texte et 363 selon les cadres des *capitula*) correspond à l'âge relativement récent du manuscrit.

Les Canons d'Eusèbe ont trouvé place en tête du livre, précédés suivant la coutume de la lettre à Carpianos. L'architecture suit le plan ordinaire : arcs en fer-à-cheval sur colonnes à chapiteaux et à double base (6 degrés), avec barre d'entablement. Mais on remarque ici que les arcs et les colonnes ont reçu, outre de la couleur, un décor géométrique qui rappelle la manière du peintre du *Rabulensis* et du *Par. Syr. 33* de Paris⁽²⁾. L'ensemble a une apparence plus lourde qui contraste fortement avec la sobre élégance des Canons plus anciens publiés ici. Et ce sentiment est encore augmenté par le grand nombre d'ornements qui se développent de part et d'autre des arcs, sous forme d'acrotères, ainsi que dans les marges, sous deux ou trois registres, de sorte que toute la page est remplie de dessins polychromes, dont je regrette de ne pouvoir décrire les couleurs.

La symétrie, qui est une loi de cette décoration, n'a pas toujours été fidèlement observée. On s'en rend compte dès le premier Canon.

Fol. 2 v°. — 1^{er} Canon (4 arcs, 5 colonnes). En haut à droite sur la barre d'entablement un oiseau tourné vers la gauche. Normalement on en attendrait un autre lui faisant face, à l'autre bout de la barre, mais il n'y en a pas, et il n'y en a jamais eu, car la barre est trop courte pour servir de point d'appui à un motif décoratif, quel qu'il soit. Dans la marge de droite, au centre et en bas, deux beaux paons au repos, avec une longue queue oscellée et une fine aigrette. Ils sont tournés vers la gauche. Ici non plus la symétrie n'a pas été observée, car aucun objet ne répond au paon du centre, tandis que celui du bas fait face à un petit oiseau à longue queue double.

Un oiseau en vol, dans la marge de droite et un autre debout sur deux longs pieds dans la marge inférieure sont évidemment des additions qui ne rentrent pas dans le plan originel de cette page.

Fol. 3 r°. — 1^{er} Canon, suite (4 arcs, 5 colonnes). La symétrie est ici complète. En haut, deux oiseaux affrontés, à corps ronds et assez hauts sur pattes, sans pourtant que ce soit

⁽¹⁾ Telā d'Arsinōs, situé sur le fleuve Arsianias, est à chercher à une vingtaine de kilomètres de Hişn de Ziyād (la moderne Kharpūt), à la frontière de l'Arménie et de Byzance; E. HONIGMANN, *Le couvent de Barsauma...*, p. 151.

⁽²⁾ Tableau des décors de ce dernier, C. NORDENFALK, *l. c.*, fig. 28, p. 257.



FIG. 8. — Ms. Chester Beatty.

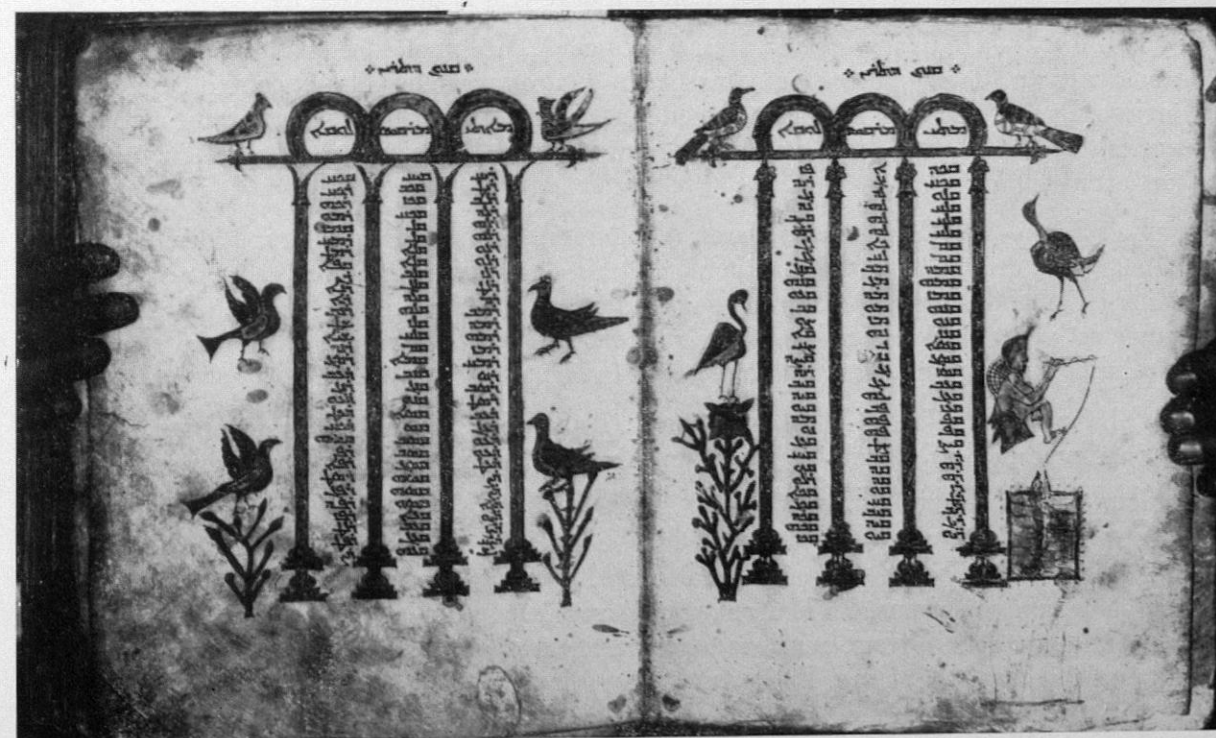


FIG. 9. — Ms. Chester Beatty, fol. 4 v° et 5 r°.

des échassiers. Dans les marges, au centre et en bas, oiseaux se faisant face. Celui du centre gauche est posé sur un arbuste à cinq branches. Ici encore deux oiseaux dessinés au centre de la marge inférieure et à gauche sont des additions.

Fol. 3 v°. — I^e Canon, suite (4 arcs, 5 colonnes). En haut, de chaque côté des arcs, deux petits oiseaux. Celui de gauche, au lieu de regarder celui de droite, comme le demanderait la symétrie, est tourné vers la marge intérieure. Les marges latérales sont décorées au centre et en bas par des oiseaux.

Fol. 4 r°. — II^e Canon (3 arcs, 4 colonnes). Page d'une symétrie parfaite. En haut deux oiseaux affrontés. Celui de droite est au repos, celui de gauche au contraire est peint de face; il déploie ses ailes en regardant son vis-à-vis. Dans les marges, oiseaux affrontés. Les deux du centre élèvent leurs ailes, ceux du bas sont au repos.

Fol. 4 v°. — II^e Canon, suite (3 arcs, 4 colonnes). Les deux oiseaux affrontés placés de part et d'autre des arcs sont remarquables par le dessin de leur corps et de leurs ailes : ils ressemblent plus à des objets d'orfèverie ou en cloisonné qu'à des bêtes peintes d'après nature, comme le sont les autres. Dans la marge de droite, on voit d'abord un échassier à long cou se dirigeant vers la gauche, mais en tournant la tête à droite en regardant en haut. Au-dessous de lui un petit bonhomme gauchement peint, assis dans un fauteuil d'osier (à moins que ce qui paraît un dossier ne soit une nasse pour prendre les poissons); il tient dans la main droite une canne à pêche au bout de laquelle pend un énorme poisson qui sort la tête d'un vivier. La marge gauche est occupée par une grosse fleur sur un arbuste. Au-dessus d'elle un échassier au col flexible tourné vers la droite (fig. 9).

Fol. 5 r°. — II^e Canon, suite (3 arcs, 4 colonnes). Au sommet les oiseaux ont la même apparence qu'à la page précédente, mais celui de droite lève les ailes et tourne la tête en arrière. Dans les marges, au centre à droite un oiseau à corps allongé portant une aigrette sur la tête. En face un oiseau au repos, levant les ailes. En bas, deux oiseaux debout sur un arbuste (fig. 9).

Fol. 5 v°. — II^e Canon, suite (3 arcs, 4 colonnes). En haut deux oiseaux stylisés. Dans la marge de droite, au centre, une poule en train de picorer. En bas un arbre très stylisé taillé en amande. Dans la marge de gauche l'oiseau qui devrait être placé en face de la poule est peint un peu plus bas, parce qu'il est posé sur la pointe de l'arbre qui répond à celui de droite, dont il imite la taille et la fantaisie.

Fol. 6 r°. — III^e Canon (3 arcs, 4 colonnes). L'ensemble reprend dans ses grandes lignes la page précédente : en haut deux oiseaux. Dans les marges, à droite un oiseau posé sur un arbre de fantaisie, à gauche un petit oiseau peint sur champ, tandis qu'un autre est posé sur l'arbre du bas.

Fol. 6 v°. — IV^e Canon (3 arcs, 4 colonnes). Décor un peu moins riche, parce que la marge de gauche est nue. En haut, deux oiseaux affrontés. La marge de droite est ornée, au centre, de deux oiseaux aux cous enroulés et tenant dans leur bec une barre dont je ne puis distinguer la nature. En bas une grosse fleur.

Fol. 7 r°. — V^e Canon (4 arcs, 5 colonnes). Disposition identique à celle de la page précédente. En haut deux oiseaux, marge droite vide, à gauche au centre un oiseau levant la tête, au bas une fleur stylisée.

Fol. 7 v°. — V^e Canon, suite (2 arcs, 3 colonnes). A droite et à gauche des arcs deux oiseaux au corps allongé et à longue queue. Dans la marge de droite, deux oiseaux posés de part et d'autre d'une fleur de lys qui part d'une tige à deux feuilles (le tout ressemble à une ancre). Au-dessous un chardon à quatre fleurs. A gauche, il n'y a qu'un oiseau à longue queue, semblable à ceux de l'entablement, au repos et placé en face des deux oiseaux affrontés.

Fol. 8 r°. — VIII^e Canon (2 arcs, 3 colonnes). En haut les deux oiseaux habituels sans rien qui les caractérise. Dans les marges, à droite et à gauche, oiseaux à queue tombante et très fournie. Dans le bas deux grosses fleurs sortant d'un arbuste.

Fol. 8 v°. — IX^e Canon (2 arcs, 3 colonnes). En haut le motif change. Les oiseaux font place à deux grandes feuilles dressées, pareilles à celles du manuscrit de Florence. Dans les marges, deux coqs se faisant face. En bas, deux colombes portant au cou des rubans.

Fol. 9 r°. — X^e Canon (3 arcs, 4 colonnes). En haut réapparaissent les deux oiseaux, qui ne se ressemblent pas. Celui de droite est peut-être une hirondelle, celui de gauche montre un corps à longue queue. La marge de droite est presque tout entière remplie par un échassier debout sur un arbuste à six fleurs. A gauche, l'oiseau à long cou qui lui fait face est moins haut sur pattes et a une queue plus courte. En bas, même arbuste à fleurs.

Fol. 9 v°. — X^e Canon, suite (un seul arc sur deux colonnes). Au sommet, au lieu des deux oiseaux habituels, deux feuilles (ou deux arbres stylisés) taillées en amande. Dans les marges, deux paons au repos, queue baissée. Ils se font face.

Fol. 10 r°. — X^e Canon, suite (3 arcs, 4 colonnes). Ici rien dans les marges et au sommet deux feuilles dressées comme dans le manuscrit de Florence.

Fol. 10 v°. — X^e Canon, suite (3 arcs, 4 colonnes). Même motif qu'à la page précédente de part et d'autre des arcs. Seule la marge de droite est ornée de deux coqs affrontés placés horizontalement.

Comme on peut s'en rendre compte, la série des Canons est incomplète. Un feuillet absent entre les fol. 5 r° et 6 v° a fait disparaître les Canons VI et VII (et non pas XII et XIII, comme dit P. Kahle, qui compte un canon par page, *l. c.*, p. 4).

Par son époque relativement récente le manuscrit Chester Beatty n'appartient pas à la série des manuscrits des Canons rentrant dans l'étude de M. Nordenfalk qui se limite à l'histoire des Canons pendant les quatre premiers siècles, c'est-à-dire du IV^e au VIII^e. Il aurait pu néanmoins invoquer son témoignage, comme il l'a fait pour certains manuscrits grecs, latins ou arméniens des VIII^e-X^e siècles, en constatant avec juste raison que ces tables « restent plus attachées que tout autre partie du décor aux modèles antiques ⁽¹⁾ ».

⁽¹⁾ M. VIEILLARD, *l. c.*, p. 114.

C'est pourquoi il a paru bon de le joindre à cette liste de manuscrits syriaques ornés des Canons d'Eusèbe, car par sa facture il demeure fidèle au style dont M. Nordenfalk a su déterminer les caractéristiques. Il n'en est pas de même des canons contenus dans le *Vat. Siriaco* 268⁽¹⁾ et le *Par. syr.* 54⁽²⁾ qui abandonnent le type commun pour adopter une forme personnelle, laquelle peut intéresser l'histoire de l'art, mais n'apporte pas de lumière nouvelle sur la forme primitive des Canons dans la Syrie syriacisante.

*
*
*

Comme il a été dit en commençant, il ne saurait être question de reprendre les conclusions de M. Nordenfalk sur la tradition iconographique des Canons ajoutés en tête des évangéliques syriaques ni d'outrepasser les limites que nous nous sommes fixées d'ajouter seulement d'autres documents à ceux qu'il a fait connaître. Il n'est pas possible cependant de prendre congé de nos manuscrits sans esquisser quelques-uns des faits nouveaux qu'ils apportent et d'indiquer au moins les perspectives qui ne devront pas échapper à l'enquête, quand on voudra reprendre la question.

Au point de vue de l'iconographie figurative, c'est-à-dire des images prenant pour thème des personnages, nos manuscrits sont de peu d'intérêt, sauf celui de Diarbakir, qui offre l'un des plus anciens et des plus beaux portraits du Christ. Sa présence en tête des Canons est à rapprocher de celle des évangélistes qu'on trouve dans le *Codex Rabulensis* et qui fait partie de l'iconographie des évangiles illustrés depuis la plus haute antiquité, puisqu'elle apparaît déjà, dans la tradition grecque, dans l'évangélaire de Rossano⁽³⁾. On doit en

⁽¹⁾ Évangélaire héracléen de 173 feuillets mesurant 0 m. 27 sur 0 m. 19, écrit sur deux colonnes de 30 lignes. Il débute par la liste des lectures de l'année liturgique, en tout 88 titres, qui sont écrits en belle estranghelo rouge. La même écriture sert au texte, mais elle est un peu plus petite. Les fol. 4 r°-5 r° contiennent les restes des Canons (4°, 5° et 10°). Comme on peut s'en rendre compte par la photographie (fig. 10) l'organisation primitive est abandonnée et l'auteur a groupé sur une seule page ce qui, ailleurs, en remplit plusieurs. Au point de vue iconographique les arcs primitifs ont fait place à des triangles supportés par des colonnes polychromes (bleu, jaune, rouge) relevées d'ornements comme le *Par. Syr.* 33. Aux fol. 4 r° et 4 v°, celles-ci reposent sur des triangles ornés; au fol. 5 r° sur des fleurs stylisées. Quant aux chapiteaux, ils sont formés par des as de pique ou des palmettes recourbées en forme de lune, décor qui ramène l'esprit vers l'art sassanide. Il n'est pas difficile en effet de retrouver dans les colonnes et les chapiteaux du fol. 4 v° des arbres, au fût très effilé, traités à la manière dont ils se voient dans certains plats sassanides (voir le *Survey of Persia*, vol. IV, pl. 204, 225 b, 229 b, 232 b). Le colophon de la page 172 v° du manuscrit, en écriture serito, est aujourd'hui illisible, de sorte qu'il est impossible de donner un âge certain à ce livre antérieur au x^e siècle.

⁽²⁾ Évangélaire héracléen de 242 feuillets de 0 m. 18 sur 0 m. 12, écrit sur deux colonnes de 22 lignes par Isô bar Romanos de Castrum Romanum dans la montagne d'Édesse. Sur les fol. 3 v°-6 v° les Canons d'Eusèbe ont été rassemblés, mais sans aucun égard pour la distribution traditionnelle d'un canon par page. En outre les arcatures sont abandonnées, les lignes se coupent à angle droit. Du type primitif il ne reste que les bases très grossièrement traitées des colonnes. Le système des lectures est très développé : 209 titres, signe évident de l'âge relativement récent de notre manuscrit.

⁽³⁾ A. HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano*, Berlin, 1898, portrait de saint Marc.

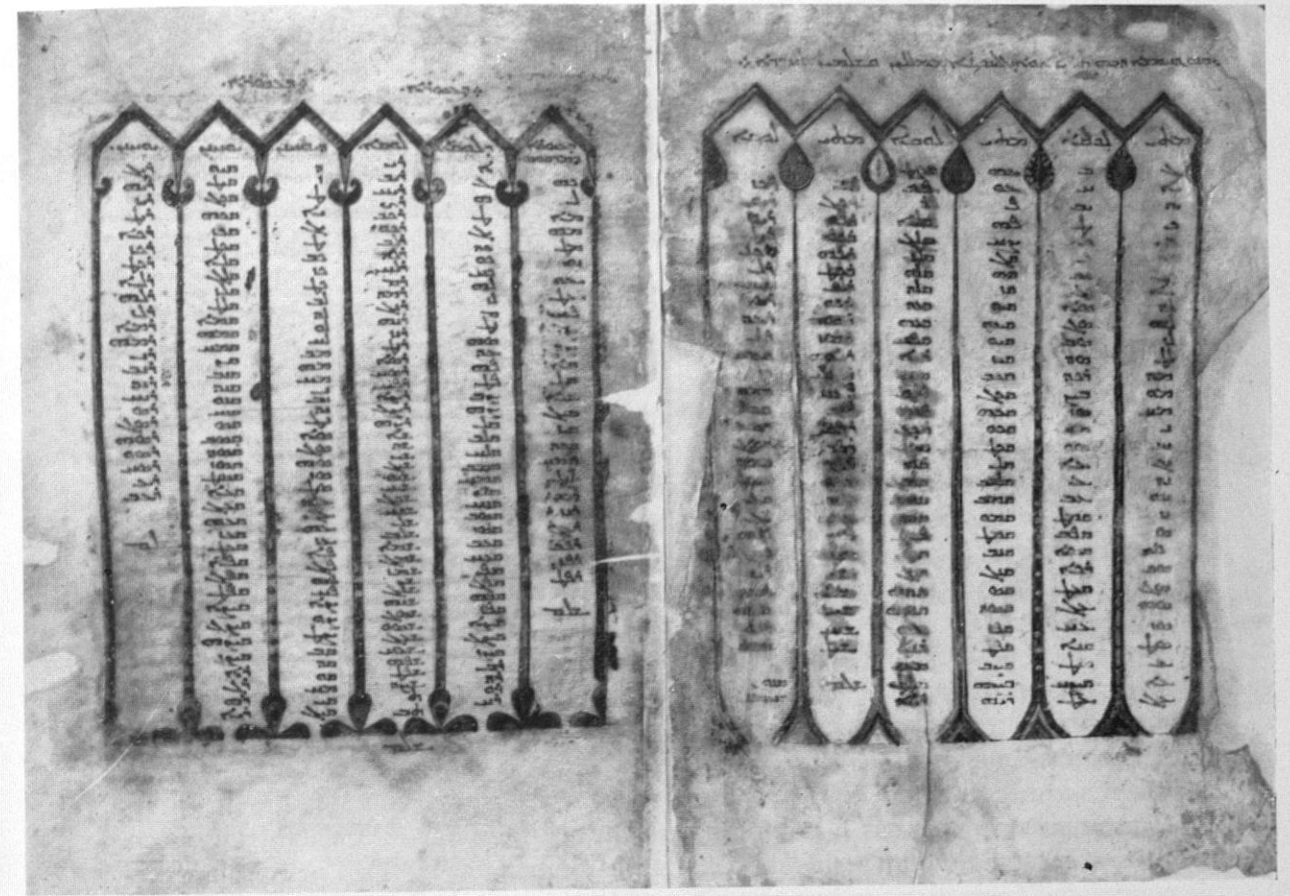


FIG. 10. — Ms. du Vatican, fol. 4 v° et 5 r°.

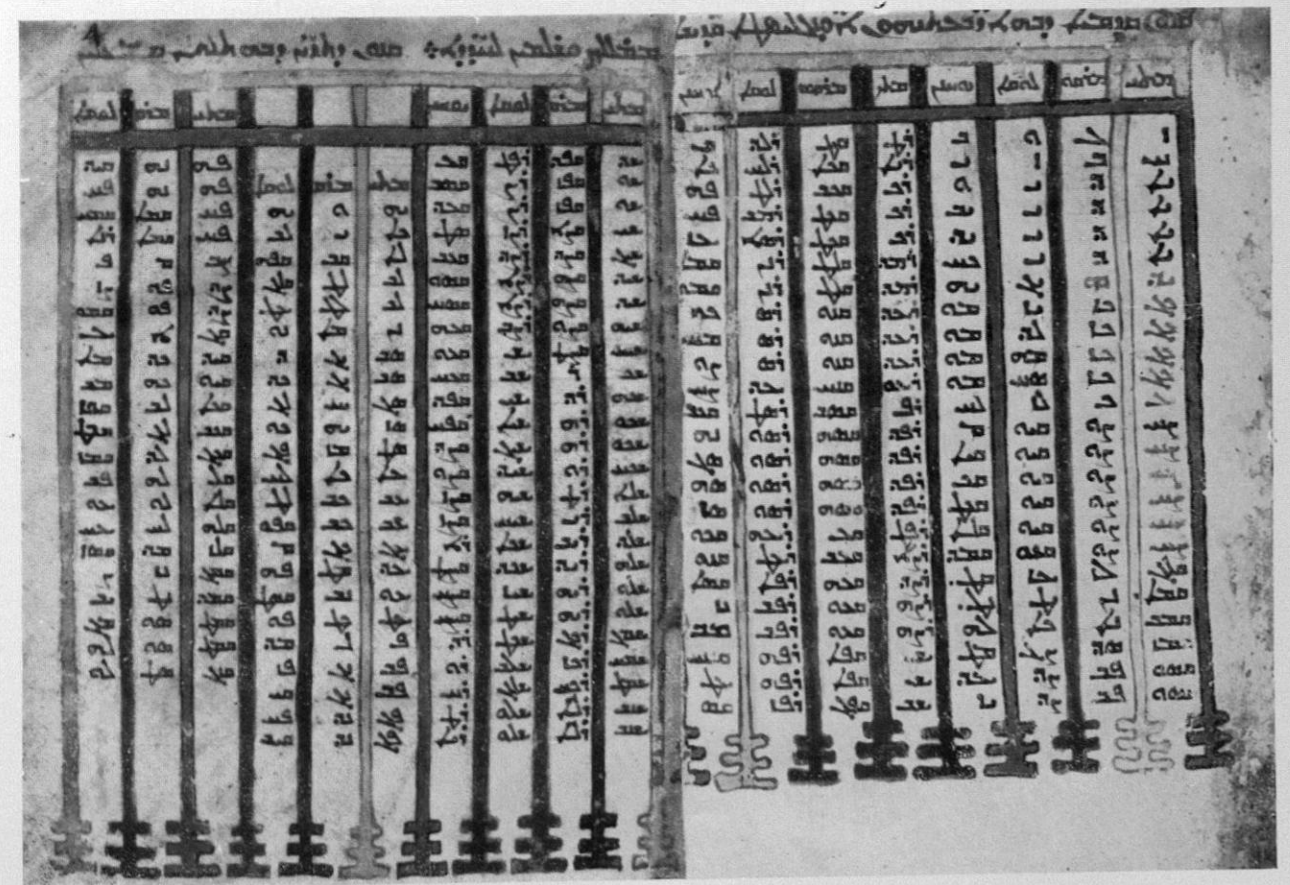


FIG. 11. — Ms. de Paris, fol. 3 v° et 4 r°.

chercher l'origine dans la coutume hellénistique de mettre le portrait de l'auteur en tête de son œuvre. Ici l'artiste a préféré aux quatre évangélistes-écrivains l'auteur premier de l'Évangile, le Sauveur affirmant sa nature de *Logos*, source inspiratrice des évangiles écrits. Sa position debout entre deux arbres effilés qui rappellent les cyprès, contrairement à la prédilection des mosaïstes pour le palmier, qui pendant six siècles sera leur arbre par excellence⁽¹⁾, invite à penser qu'il est représenté dans le Paradis, selon un thème décoratif et symbolique appliqué d'abord au Bon Pasteur⁽²⁾, mais qui est aussi devenu rapidement un simple ornement dont la fonction est de garnir un fond, sans plus de rapport avec le paysage⁽³⁾. L'ensemble garde une noblesse et un air antiques qui font de cette image un exemple unique dans l'art de la miniature de la première époque : elle suffit à ranger ce manuscrit dans la série des manuscrits de Rabula et du 33 de Paris, bien que les marges des Canons ne soient pas, comme dans ceux-ci, ornées d'images animées.

À côté de cette peinture, celle du petit pêcheur à la ligne dans le manuscrit Chester Beatty, paraît bien pâle et bien négligeable. Faut-il voir ici encore une image du Christ, comme le suggéreraient certaines formules littéraires des premiers siècles où le Sauveur est comparé à un pêcheur⁽⁴⁾? Cette comparaison a en effet obtenu de très bonne heure sa traduction iconographique, comme viennent de le rappeler les récentes fouilles du Vatican, qui ont remis sous nos yeux la mosaïque du petit mausolée des Julii, datable des années 230-250, où le Christ apparaît sous cette forme symbolique⁽⁵⁾. Il est peu probable que le peintre de l'évangélaire en question ait eu l'idée de ce symbolisme, dont on avait perdu le souvenir à son époque tardive. En outre rien dans l'image n'a un caractère sacré. On n'y voit même pas de nimbe. Il est donc plus raisonnable d'y reconnaître un thème décoratif, sans rapport avec le symbolisme, emprunté à certaines mosaïques de scènes de marine ou à sujets nilotiques répandus dans tout le monde romain⁽⁶⁾.

Un pareil emprunt n'a rien qui puisse nous étonner, puisqu'il est confirmé par la tradition iconographique arménienne, dont les rapports avec la tradition syriaque sont connus⁽⁷⁾. Dans l'évangélaire de la reine Mlqê, dans le tympan d'un canon l'artiste a reproduit un combat de crocodiles qui est un « extrait » d'une scène plus vaste⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ M. V. BERCHEM et E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes*, Genève, 1924, p. xxxiv.

⁽²⁾ Voir H. LECLERQ, art. *Arbres*, in *DACL*.

⁽³⁾ O. HAGEMEYER, art. *Baum* in *Reallexicon für Antike und Christentum*, II (1954), p. 30.

⁽⁴⁾ TERTULLIEN, *De Baptismo*, I; CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Pédagogue*, III, 101. Sur le symbolisme lié au baptême et sa représentation graphique; J. KOLLWITZ, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster in W., 1953, p. 28-29.

⁽⁵⁾ O. PERLER, *Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan*, Fribourg (Suisse), 1953, p. 8 et suiv.

⁽⁶⁾ G. GUIDI, *La Villa del Nilo*, in *Africa Italiana*, V (1933), p. 26-33 : rapprochements de la « marine » de la villa avec un grand nombre d'autres mosaïques, qui complètent l'art. *Musivum opus* de GAUCKLER dans le DAREMBERG et SAGLIO; J. VILLETTE, *Une coupe chrétienne en verre trouvée à Carthage* in *Monuments Piot*, 46 (1952), p. 32 et suiv.

⁽⁷⁾ F. MACLER, *Rabula-Mlqê* dans les *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris, 1930, p. 96-97 et les remarques de S. DER NERSESSIAN dans *Byzantion*, 1933, p. 685-688 sur le livre de K. WEITZMANN, *Die armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden 11 Jahrhunderts*, Bamberg, 1933.

⁽⁸⁾ Cf. F. MACLER, l. c., fig. 23.

G. Guidi, dans une étude sur la mosaïque nilotique trouvée à Leptis Magna⁽¹⁾ a bien relevé l'habitude des mosaïstes romains d'extraire de vastes compositions inspirées par la mythologie ou l'histoire des fragments servant à illustrer des *emblemata* et il cite plusieurs mosaïques⁽²⁾ où se voient beaucoup des éléments de l'ordre animal ou végétal qui réapparaissent dans les marges de nos manuscrits. Leur apport sur ce point est négligeable puisqu'il ne fait que répéter ce que nous enseigne déjà à profusion un manuscrit comme le *Rabulensis*, le plus riche en animaux de toute sorte : paons, faisans, perdrix, pies, passereaux et hirondelles, pintades, grives, coqs, colombes, oiseaux aquatiques ou échassiers (hérons, grues, canards), gazelles, brebis, bouquetins.

Que quelques-uns de ces animaux aient dans la pensée chrétienne une valeur de symbole, c'est un fait incontestable⁽³⁾. On ne peut pas dire cependant que l'ensemble, tel qu'il se présente dans les manuscrits des Canons, ait gardé cette valeur. Que les animaux soient empruntés directement aux mosaïques païennes qui ornaient les maisons et villas, ou, indirectement, par l'intermédiaire des pavements d'églises où s'étaient les « paradis », c'est avant tout leur qualité décorative qui les a fait introduire dans les Canons, et il serait vain de vouloir y chercher des rapports directs avec le monde animal qui entourait les artistes⁽⁴⁾. La présence d'oiseaux, comme ceux relevés au canon II du manuscrit Chester Beatty (fol. 4 v°), qui rappellent des objets d'orfèvrerie, de même que le dessin des colombes du même manuscrit (fol. 8 v°) avec le *pativ* sassanide⁽⁵⁾ tout autant que la forme fantastique du dauphin (Diarbakir, fol. 9 v°), ne laissent pas de doute sur ce point.

Sur l'architecture des Canons, les quelques témoins présentés ici donnent aussi des indications qui ne sont pas sans valeur. M. Nordenfalk a cru retrouver la forme primitive des Canons syriaques dans le *Parisinus 33* caractérisé par ses arcatures très simples, du

⁽¹⁾ G. GUIDI, l. c., p. 47.

⁽²⁾ IBIDEM, fig. 30, 33. Les mosaïques d'Antioche sont venues augmenter considérablement ces mosaïques représentant des natures mortes ou des animaux dont le nombre et la répétition finissent par devenir lassants. Voir l'index de DORO LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, I, Princeton, 1947.

⁽³⁾ Voir un bon nombre d'exemples dans les art. *coq*, *cerf*, *colombe* du *DACL* auxquels on peut ajouter quelques articles... R. WITTKOVER, *Miraculous Birds*, in *Journ. of Warburg Institut*, I (1938), p. 253 et suiv.; H. C. PUECH, *Le cerf et le serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henrich Massaouada*, in *Cahiers archéologiques*, IV (1949), p. 17-60; SÜHLING, *Die Taube als religiöse Symbol im christlichen Altertum*, in *Röm. Quartalschr.*, XXXIX (1930), Suppl. Heft 24.

⁽⁴⁾ C'est la conclusion à laquelle arrive pour les sépulcres le P. B. BAGATTI, *Uccelli nei pavimenti musivi delle cappelle funerarie palestinensi*, in *Riv. Arch. Crist.*, XXIX (1953), p. 214. On trouvera une autre preuve de ce fait dans l'utilisation de toute cette faune dans la décoration des palais arabes, par exemple à Samarra, E. HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, Berlin, 1927, pl. 45-46 (pigeons), 47 (perdrix), 48 (canards), 49 (pintades), etc. Cf. J. SAUVAGET, *Remarques sur les monuments omeyyades*, II, *Argenteries « sassanides »*, in *Journ. Asiat.*, 1940, p. 53. L'utilisation dans des lieux proprement religieux n'en sera d'ailleurs pas abandonnée, comme on le voit par les peintures « islamisantes » de la voûte de la Chapelle Palatine de Palerme (1140). U. MONNERET DE VILLARD, *Le Pitture musulmane al soffitto della Capella Palatina in Palermo*, Rome, 1950, p. 34-37.

⁽⁵⁾ O. DALTON, *Burlington Magazine*, XXXIV (1919), 4; D. N. WILBER, *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, juin 1937, p. 23-24. Cités par W. A. CAMPBELL, in *Amer. Journ. of Arch.*, XLII (1938), p. 217, qui donne, fig. 13, une mosaïque remplie d'oiseaux avec ces rubans au cou.

type *m*, sans l'arc de décharge qui, dans le *Rabulensis*, les embrasse toutes⁽¹⁾. Dans l'archétype, les Canons se présentaient donc sans ligne d'entablement et il faut considérer celle-ci comme une addition dans Berlin et Londres (Add. 14.450). La présence de cette ligne dans tous nos manuscrits est susceptible de remettre en question cette affirmation.

Enfin un dernier point mérite de retenir l'attention. Nordenfalk relève d'une part que les colonnes ne reposent pas sur une ligne de sol, sauf dans l'Add. 17.213 et quelques canons du *Rabulensis*, et d'autre part que les bases sont souvent doublées. L'ensemble des Canons rejoint ici ses constatations et lui donne raison de considérer cette ligne comme postérieure au type originel. Quant à la double base, elle existe dans tous nos manuscrits. Cela donne à penser que l'artiste a voulu représenter deux colonnes, dont la deuxième est masquée par la première, et qu'il a pris son modèle dans une architecture réelle, comportant des coupes supportées par plusieurs colonnes. C'est aux architectes à nous dire si une pareille architecture a pu exister dans la réalité, comme c'est aux ornithologues qu'il revient de déterminer les espèces d'oiseaux répandues dans les marges des Canons.

Jules LEROY.

Beyrouth, Institut français d'archéologie. Juin 1956.

⁽¹⁾ C. NORDENFALK, *l. c.*, p. 250. Voir dans *Cahiers archéologiques*, I, pl. XXVI, 1, une reproduction du manuscrit.

ENCORE LES MOSAÏQUES DE L'ÉGLISE DE LA NATIVITÉ A BETHLÉEM

par

HENRI STERN

Il n'est point dans notre intention de reprendre l'étude de la représentation des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem que nous avons publiée il y a vingt ans⁽¹⁾. Nos résultats essentiels nous paraissent toujours valables : les mosaïques de la paroi nord de la nef datent du début du VIII^e siècle, celles de la paroi sud sont des réfections de l'époque des croisés (1167-1169), exécutées sur le modèle et suivant le programme des mosaïques anciennes. Quelques objections, soulevées par R. W. Hamilton⁽²⁾ et l'examen sur place de ces mosaïques nous permettent cependant aujourd'hui de présenter quelques preuves nouvelles en faveur de notre thèse, laquelle, de façon un peu sommaire et sans arguments sérieux, a été rejetée par le R. P. B. Bagatti⁽³⁾ et, à sa suite, tout récemment dans *Felix Ravenna* par G. Galassi⁽⁴⁾.

Une visite sur place que nous avons pu faire en 1953 nous a convaincus de nouveau que la disposition même de ces images sur les parois offre un appui à notre thèse. Les conciles

⁽¹⁾ H. STERN, *Les représentations des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, dans *Byzantion*, t. XI, 1936, p. 101 à 152 et t. XIII, 1938, p. 415 à 459. IDEM, *Nouvelles recherches sur les images des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, dans *Cahiers archéologiques*, t. III, 1948, p. 82 à 105.

⁽²⁾ R. W. HAMILTON, *The Church of the Nativity at Bethlehem, A Guide*, Jerusalem, 1947, p. 67 à 69.

⁽³⁾ R. P. B. BAGATTI, O.F.M., *Gli edifici antichi sacri di Betlemme*, dans *Publicazioni dello Studium biblicum Franciscanum*, n° 9, Jérusalem, 1952, p. 79, n. 35, p. 80, n. 36 et surtout p. 87, n. 65. Le P. Bagatti a cru pouvoir se dispenser de toute discussion sur le fond en déclarant d'emblée que notre opinion a été rejetée par le monde savant. Il cite le P. H. VINCENT (*Revue biblique*, t. LVI, 1949, p. 637), S. BETTINI (*La pittura bizantina, I mosaici*, t. I, p. 59, et t. II, p. 26, Florence, 1939, vol. 80 de la *Novissima enciclopedia monografica illustrata*) et R. W. HAMILTON (*o. l.*). Seul ce dernier a consacré à la question une étude un peu plus approfondie. Il pense que le problème n'est pas tranché. Le P. Bagatti a omis de mentionner le compte rendu d'E. WEIGAND (*Byzantinische Zeitschrift*, t. XXXVII, 1937, p. 245 à 247, et t. XXXIX, 1939, p. 566) qui parle d'une « solution parfaitement convaincante » (*l. c.*, p. 245).

⁽⁴⁾ G. GALASSI, *I mosaici de Kiev a San Michele, arte russa*, dans *Felix Ravenna*, fasc. LXX, avril 1956, p. 7 et p. 30, n. 3. L'auteur reproche à A. Grabar d'avoir suivi mon opinion « senza sufficiente controllo critico ». J'ai le plaisir d'ajouter que M. Grabar, dans un ouvrage sur l'iconoclasme, qui doit paraître sous peu, fait de nouveau sien la date que j'attribue à ces mosaïques et l'étaie par ses propres arguments.

provinciaux sur la paroi nord s'accordent parfaitement avec la division du mur par onze fenêtres en autant de panneaux. Six conciles et cinq intervalles, c'est-à-dire onze tableaux correspondaient exactement à ces panneaux. La majestueuse grandeur de ce décor se déploie encore aujourd'hui, malgré son état lamentable, de façon harmonieuse sur le mur nord. Sur le mur sud, au contraire, cette répartition heureuse fait défaut. Sept conciles et six intervalles, c'est-à-dire treize tableaux, ont été adaptés tant bien que mal aux onze panneaux sous les fenêtres. Ce seul fait suffit à écarter l'idée du R. P. Bagatti que la série des conciles œcuméniques telle qu'elle se présente aujourd'hui, est la première, imitée sur la paroi nord⁽¹⁾. Si l'artiste avait eu dès le début à présenter sept conciles œcuméniques il lui eût été facile de les disposer de façon plus conforme à l'architecture. Il pouvait placer le VII^e concile œcuménique sur le mur ouest, au-dessus de l'entrée, ou, à la rigueur, ajouter un concile provincial à la série d'en face qui n'était point fixée par la tradition. Il ne l'a point fait parce que la série des conciles provinciaux était déjà là et qu'il était obligé de lui faire correspondre celle des sept conciles œcuméniques.

C'est du caractère des inscriptions que M. Hamilton tire un argument contre la date ancienne. Les textes de la paroi nord montreraient exactement le même style de l'écriture que ceux de la paroi sud, refaits d'après nous, et surtout de l'inscription bilingue du chœur qui est datée de 1169⁽²⁾. Malgré l'insuffisance des reproductions⁽³⁾ nous pensons qu'on peut démontrer, au contraire, par une comparaison de ces inscriptions les dates que nous avons avancées. L'inscription du chœur, de l'année 1169, est accentuée, tandis que celles de la paroi nord ne le sont pas. Or l'accentuation des textes épigraphiques commence au XI^e siècle et se généralise au XII^e⁽⁴⁾. Celles de la paroi nord ne peuvent appartenir au XII^e siècle. Mais les textes de la paroi sud n'ont pas davantage des accents. Faut-il en con-

⁽¹⁾ Le R. P. BAGATTI, *o. l.*, p. 87, n. 65 : «Basta pensare che l'arcata duplice caratteristica della parete di sud era anche a nord, come appare dal Ciampini...», ce qui 1^o est inexact (voir nos *Nouvelles recherches...*, p. 84), et 2^o revient à dire, si j'ai bien compris, que c'est la série nord qui a été refaite. Mais à quel moment ?

⁽²⁾ Cf. W. HARVEY, W. R. LETHBRIDGE, O. M. DALTON, H. A. A. CRUSO et A. C. HEADLAM, *The Church of the Nativity at Bethlehem*, Londres, 1910, fac-similé (aquarelle), p. 44, fig. 27.

⁽³⁾ Nous nous sommes servis, lors de notre étude (*Byzantion*, t. XIII, *o. l.*) des aquarelles de Harvey que nous avons comparées avec les photographies (difficiles à lire) du Service des Antiquités de la Palestine. Ces aquarelles, à part quelques petites erreurs, faciles à corriger, nous paraissent toujours «une base suffisante» pour l'étude. Le P. Bagatti n'est pas de cet avis (*o. l.*, p. 79, n. 35). Il a raison dans ce sens qu'on ne peut jamais être trop exigeant en fait de reproduction. Il a pourtant rehaussé ces mêmes photographies (*o. l.*, en particulier pl. 21 et 22) par des traits noirs qui en faussent l'aspect. La personne qui a exécuté ce travail semble avoir ignoré le grec. Le texte du concile de Sardique (pl. 21), à peu près déchiffrable sur la photographie (illisible sur place), est devenu dans cette reproduction un charabia incompréhensible.

⁽⁴⁾ Je ne connais aucune étude sur cette question. Une enquête rapide parmi des monuments facilement accessibles nous a suggéré les dates que nous indiquons. Les inscriptions de Saint-Georges (V^e siècle), de Saint-Démétrius (VI-VII^e siècles) et de Sainte-Sophie de Salonique (VIII-X^e siècles), celle du pavement de Saint-Siméon Stylite à Qalat-Simân (Syrie du Nord), de 978 (cf. KRENCKER, dans *Abhandlungen der preuss. Ak. d. W., phil.-hist. Kl.*, 1938, H 4, p. 27 et pl. XXIII) sont dépourvues d'accents. A Daphni, Hosios Lucas, Sainte-Sophie de Constantinople (XI-XII^e siècles), au contraire, l'accentuation paraît de rigueur. Elle y est du même type que dans l'inscription de 1169 à Bethléem.



FIG. 1. — Jérusalem. Mosquée El-Aqsà.

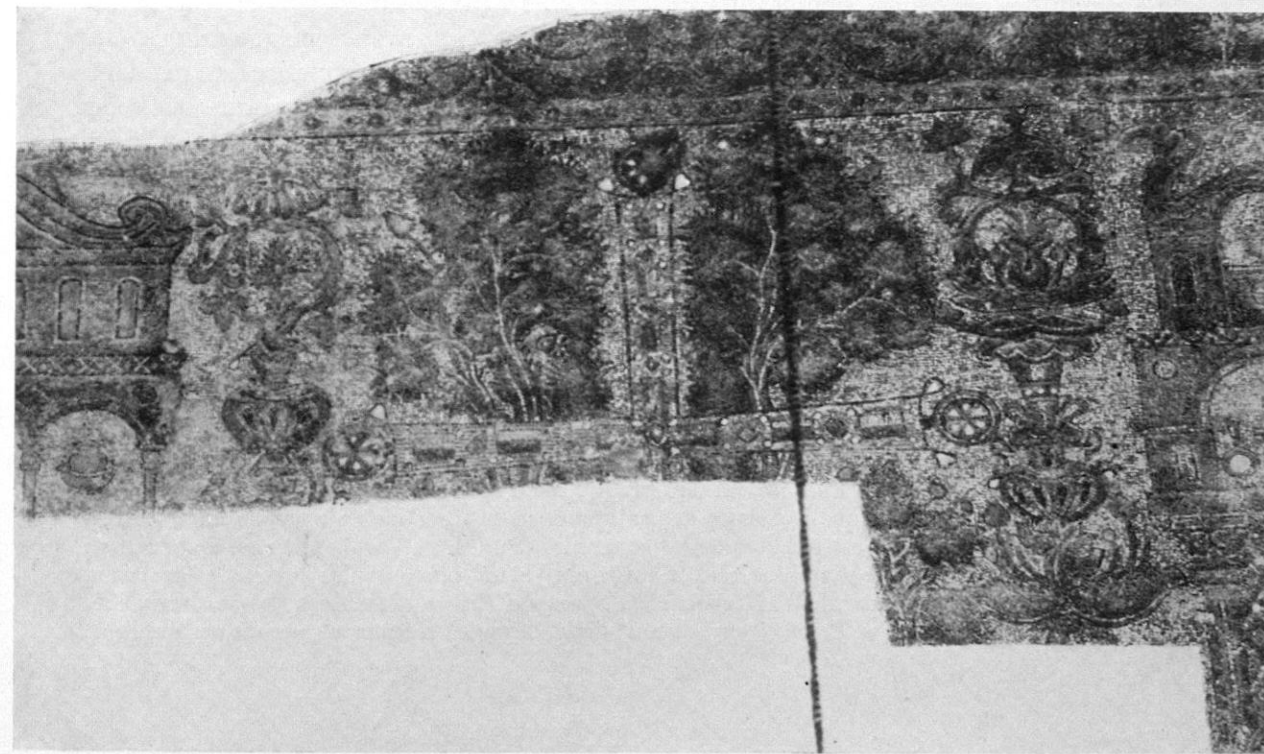


FIG. 2. — Bethléem. Église de la Nativité.

claire que les deux séries de la nef sont anciennes? Non point, sans doute. Il est évident que celles des conciles œcuméniques, qui datent sûrement de l'époque des croisés, sont imitées sur celles des conciles provinciaux, à moins qu'elles ne soient refaites d'après des copies prises avant la destruction des textes anciens. Le fait peut être démontré par un petit détail. Le signe S pour $\chi\alpha\iota$ se trouve dans l'épigraphie du proche Orient des v^e, vi^e et vii^e siècles⁽¹⁾. Il figure deux fois dans les textes de la paroi nord⁽²⁾. Dans ceux de la paroi sud il se trouve 17 fois, mais il est *renversé*, c'est-à-dire *incompris*, preuve évidente d'un travail tardif de copiste.

Tous les critiques sont d'accord pour reconnaître la différence marquée de style entre les deux séries. Le R. P. Bagatti se contente de l'expliquer par différentes mains contemporaines⁽³⁾. M. Hamilton tout en serrant la question de plus près ne trouve pas non plus dans cette divergence de style une preuve de dates différentes. Les mosaïques de la mosquée El-'Aqsâ, datées des alentours de l'année 1035, seraient plus près des mosaïques de la paroi nord de Bethléem que celles du Dôme du Rocher et de la mosquée de Damas (de la fin du vii^e et du début du viii^e siècle) avec lesquelles nous les avons comparées.

La question est importante. Nous connaissons toute une série de mosaïques syro-palestiniennes des xi^e-xiii^e siècles — imparfaitement, il est vrai, faute de publications suffisantes — qui imitent des modèles omeyyades, parfois de façon assez fidèle⁽⁴⁾. Celles de la mosquée El-'Aqsâ sont plus proches des nôtres que les autres par les *motifs* : des candélabres fantastiques, composés de touffes d'acanthé, de vases, de cornes d'abondance, sur un fond d'arbres (fig. 1). Mais le style en est absolument différent. Précision métallique et régularité géométrique du dessin, dégradé schématique des couleurs s'opposent du tout au tout au réalisme vivant et plein d'imprévu des mosaïques de la paroi nord à Bethléem.

Le rendu des arbres est significatif à cet égard. Les deux bosquets derrière la grande croix à Bethléem sont caractérisés par des troncs minces et gracieusement ondulés, un feuillage touffu, par le jeu d'ombres et de lumière (fig. 2). Les deux groupes se font pendant sans être d'une symétrie rigoureuse. C'est le style des arbres dans le portique ouest de la mosquée de Damas. Dans l'El-'Aqsâ, aux côtés de chaque candélabre (il y en a huit) se dressent également des arbres. La répétition sans variante d'un même motif, deux paires

⁽¹⁾ Par exemple J. LASSUS, *Inventaire archéologique de la région au nord-ouest de Hama*, 1935, n° 88, p. 155 et suiv.; L. JALABERT et R. MOUTERDE, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, t. II, Paris, 1939, n° 186, lignes 12 et 17, p. 334 et suiv.

⁽²⁾ Laodicée et Ancyre, conservées seulement dans les copies de Quaresmius.

⁽³⁾ O. L., p. 87, n. 65.

⁽⁴⁾ Nous pensons aux mosaïques du tambour du Dôme du Rocher, publiées par Marguerite VAN BERCHEN, dans K.A.C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, t. I, Oxford, 1932, p. 150 à 252, à celles du Mausolée de Bairbas, publiées par E. DE LOREY, *Les mosaïques de la mosquée des Omayyades*, dans *Syria*, t. III, 1931, pl. XI, et à celles d'El-'Aqsâ qui sont pratiquement inconnues et que nous nous proposons d'étudier prochainement, puisque le Service des antiquités de la Palestine en a fait prendre d'excellentes photographies. Il n'en est publié que des aquarelles dans M. DE VOGUÉ, *Le temple de Jérusalem*, Paris, 1872, pl. XXIII (celle de l'intrados, *ibid.*, n'existe plus) et une photographie de celle de l'arc triomphal entre la coupole et la nef par R. W. HAMILTON, *The Structural History of the Aqsa Mosque*, Jerusalem, 1949, pl. II et III, 1. Celles de Damas (cour) du xiii^e siècle, dégagées récemment ne sont pas publiées.

d'arbres, dont les cimes allongées se confondent en se courbant vers l'extérieur, montre combien un goût décoratif a pris le pas sur l'imitation délicate de la nature. Et c'est là un trait commun à toutes les *copies* tardives des mosaïques omeyyades.

Il ne peut y avoir de doute : le style des mosaïques de la mosquée El-'Aqsâ est très différent de celles de la paroi nord à Bethléem. Ces dernières sont de la même veine que les mosaïques de Damas qui datent du viii^e siècle.

Nous ne nous arrêterons pas à celles de la paroi sud. Lorsque nous connaissons mieux le style composite des manuscrits enluminés latins du proche Orient du xii^e siècle⁽¹⁾, il sera probablement plus facile de discerner dans ces mosaïques la part d'imitation du modèle omeyyade, qui est évidente, des apports de l'art contemporain de l'Occident et de Byzance. Il semble cependant que c'est un Grec, Basilios, qui les a exécutées, le même qui a signé la série d'anges de la paroi nord. Il a inscrit la première et la dernière lettre de son nom, B et C, sous l'arc de gauche du concile de Constantinople de 381⁽²⁾.

Quel que soit le côté d'où l'on envisage la question, on est toujours amené à la conclusion que deux périodes nettement distinctes ont contribué au décor de cette église : le viii^e siècle par les deux séries des conciles, les croisés par la réfection des conciles œcuméniques et par la création du décor figuré de la nef et de la triconque. Ceux qui ont la garde de ce monument vénérable s'acquerraient la reconnaissance du monde savant si, en nettoyant et en consolidant ces mosaïques uniques, ils pouvaient en assurer la conservation et une publication adéquate.

Henri STERN.

⁽¹⁾ Grâce aux travaux de M. H. Buchthal, de l'Université de Londres, qui sont en cours de publication.

⁽²⁾ BAGATTI, *o. l.*, pl. 19 et 24, HARVEY, LETHABY, etc., pl. X et XI. Ce détail nous avait échappé ainsi qu'à tous nos collègues.

DÉCORS EN CÉRAMIQUE BYZANTINE AU MUSÉE DU LOUVRE

par

ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ

Il s'avère que la décoration des monuments byzantins — des églises surtout sans doute, mais aussi des édifices civils — a été faite dans plusieurs cas de dalles de céramiques posées soit sur le sol soit sur les murs. Les trouvailles sur ce point confirment et enrichissent périodiquement les constatations faites par divers savants, récemment encore dans le cadre même des *Cahiers archéologiques*⁽¹⁾. Il nous paraît donc opportun de publier ici — grâce à l'accueil aimable de M. Grabar qui est d'ailleurs à l'origine des études dans ce domaine — un lot de ces céramiques qui fait partie de la collection des Antiquités chrétiennes du Louvre et dont l'origine doit se situer dans la région de Constantinople. Cet apport nouveau tendra à concentrer encore la production autour de la capitale : la Bulgarie considérée jadis comme producteur principal de cette céramique passe définitivement au second plan, le rôle de la capitale de l'Empire et de la région avoisinante apparaît dans ce domaine de plus en plus important.

Il s'agit de divers fragments représentant, dans un cas, un sujet religieux, dans tous les autres, des animaux, des décors végétaux ou purement ornementaux. La série se complète par des céramiques de même provenance conservées à la *Walters Art Gallery*, dont M. Verdier a eu l'obligeance de nous communiquer certains spécimens que nous reproduisons ci-après.

Quoique fragmentaires, nos images de céramique sont assez bien conservées ; l'état de la surface varie d'ailleurs dans un même panneau, d'un fragment à l'autre. On verra dans le détail de nos descriptions que l'émail n'est pas partout pareillement préservé : la couleur verte a particulièrement souffert du séjour dans la terre et là où la pellicule lustrée est usée, la couche colorée qu'elle recouvrait, mise à nu, présente un aspect plus foncé. Peut-être est-ce la raison pour laquelle certains auteurs parlent de vert et de bleu : dans le cas présent, malgré la différence de tons (invisible, hélas ! sur les reproductions en noir et

⁽¹⁾ *Byzantine Pottery, a survey of recent discoveries*, par D. TALBOT RICE, C.A., VII (1954), p. 69-78 ; *Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayi and St John of Stoudios*, par E. S. ETTINGHAUSEN, C.A., VII, p. 79-88.

blanc), nous pouvons certifier que l'aspect lustré de couleur vert-bleu et l'aspect mat de couleur vert foncé sont deux états différents d'une même couleur. Dans l'ensemble on peut affirmer que le décor de ces céramiques ne présente pas la même solidité que celui des vases appartenant au « polychrome ware », auquel il faut, comme nous le verrons, les rattacher. Il s'en dégage une impression d'imperfection matérielle et de fragilité, qui fait penser que nous sommes là en présence d'une technique artisanale à ses débuts. Sur les détails de cette réalisation, nous laissons la parole à M. J. Meneret, ingénieur en chef à l'Institut de Céramique française de Sèvres qui a bien voulu, à la demande de M. Fourest, conservateur du Musée de Sèvres, examiner deux des tessons (fig. 1 et 2) qui faisaient partie de fragments non rattachables à nos images, mais proviennent de la même trouvaille. Nous saisissons cette occasion pour remercier l'un et l'autre.

EXAMEN MACROSCOPIQUE

PIÈCE N° 1

La pâte est identique à celle de l'échantillon suivant. Le décor est très voisin et les procédés de fabrication et de décoration sont identiques.

PIÈCE N° 2

Cette pièce a été mise en forme par tournage.

Pâte. — La pâte est blanche, contient de nombreux pores et des fissures parallèles à la surface extérieure, ce qui permet de confirmer une orientation de la pâte au moment du façonnage. On peut constater la présence de nodules d'oxyde de fer et de gros grains de quartz.

Décoration. — Le décor est géométrique et apparaît très nettement sur les photographies ci-jointes. Il est constitué par l'application d'émaux ou de compositions colorées plus ou moins vitrifiées. Tous les émaux sont tressaillés.

Un excès d'oxyde métallique dans la composition de ceux-ci permet d'obtenir des reflets métalliques plus ou moins mats.

Les oxydes colorants employés dans ces compositions sont : le cuivre, le fer, le manganèse, le titane.

EXAMEN MICROSCOPIQUE

Sur ces deux tessons ont été prélevés deux échantillons de pâte transversalement à la surface décorée et ils ont été usés et polis afin d'obtenir un échantillon à deux faces parallèles d'une épaisseur de l'ordre de 2/100 de millimètre. Dans ces conditions les minéraux sont translucides et nous sommes en présence de lames minces pouvant être observées au microscope en lumière transmise naturelle ou polarisée.

PIÈCE N° 1

L'observation de cette pâte donne les mêmes résultats que pour la suivante.

PIÈCE N° 2

L'examen à un grossissement de 90 permet d'observer la présence d'une quantité de quartz très importante, les grains de ce minéral peuvent atteindre des dimensions de l'ordre de 300 μ et sont très anguleux.

D'autre part, on constate dans la pâte des nodules d'oxyde de fer pouvant atteindre 250 μ .

De nombreux pores sont visibles et certains sont parallèles au sens de façonnage de la pièce.

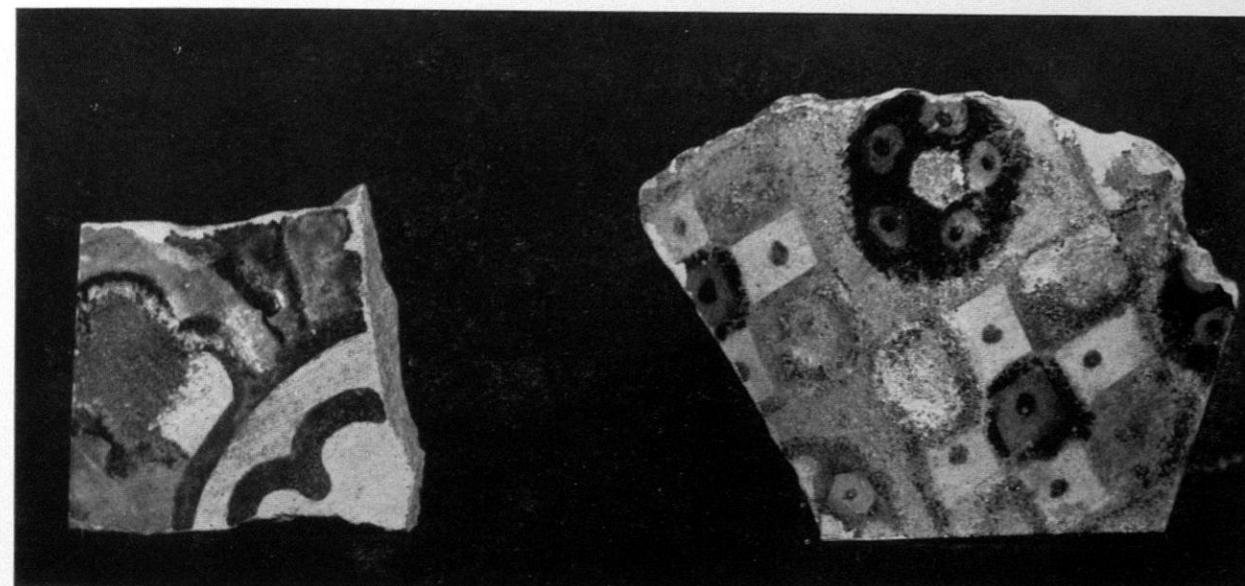


Fig. 1 et 2. — Fragments soumis à l'analyse du laboratoire de l'Institut de céramique française de Sèvres.

EXAMEN CHIMIQUE

Les deux pièces ont été examinées qualitativement par voie chimique et nous avons pu constater la présence de plomb dans la pâte, mais il n'a pas été possible de déterminer si ce plomb a été introduit volontairement dans la composition ou se trouve à l'état de trace par migration de la surface vers l'intérieur, ce qui serait possible étant donné la composition des émaux qui la recouvrent et c'est cette dernière hypothèse que nous retiendrons.

Les émaux qui recouvrent ces pièces sont très fortement plombés et ils sont vraisemblablement fortement alcalins.

EXAMEN DE FRAGMENTS RECUITS À 800°

De petits morceaux ont été recuits à 800° afin d'observer l'aspect des émaux qui les recouvrent à la suite de ce traitement thermique.

Il a été possible de cette façon d'augmenter l'éclat du décor et de retrouver vraisemblablement



a. Monnaie en or de Michel Doukas.
(Phot. Cab. des Méd.)



b. La Vierge à l'Enfant. Céramique de revêtement (Louvre).

FIG. 3.



FIG. 4. — La Vierge et l'Enfant. Détail.

celui qui le précédait au moment de la fabrication de ces céramiques. Nous avons pu constater que le tesson est devenu plus blanc, que les émaux prennent une tonalité plus foncée, plus brillante et plus agréable, que l'émail qui est beige clair sur l'échantillon primitif devient brun et boursoufle légèrement.

Nous pouvons donc supposer que ces céramiques ont été cuites à une température inférieure à 800°.

CONCLUSION GÉNÉRALE DE CES OBSERVATIONS

Les deux morceaux sont très analogues et correspondent bien à une même fabrication et nous nous trouvons en présence de faïences siliceuses à forte dilatation et décorées à l'aide d'émaux plombés et alcalins.

*
*
*

Vierge et enfant (A C 83)

Larg. originale (assurée, les fragments allant de bord à bord) : 0 m. 30. Haut. probable : 0 m. 30. Ép. : 0 m. 01. (Fig. 3 et 4.)

Couleurs. — Vert : les deux cercles (couleur presque effacée), les feuilles dans les écoinçons ; brun : les nimbes, les fonds à l'extérieur du cadre arrondi, la bande croisillonnée, le manteau du Christ, certains détails du maphorion de la Vierge ; blanc crémeux : le fond dans le cercle, les visages et les mains, la croix du nimbe du Christ, le fond du manteau de la Vierge.

Le dessin est fait au trait brun-noir. Le brillant de l'émail est presque partout usé.

Inscription. — M P une partie du Θ, à droite.

La Vierge nimbee, en buste de face, tient un médaillon sur sa poitrine dans lequel apparaît le Christ enfant : la main gauche de la Vierge pliée sur le bord du médaillon est visible. Le Christ porte le nimbe crucifère ; il tient un rouleau dans sa main gauche. Le médaillon dans lequel s'inscrit l'image de la Vierge est fait d'une double bande verte et d'une zone de petites croix et de triangles crénelés. Aux quatre angles extérieurs, une double feuille d'acanthé encadrant une série de petits globes pointés.

Le type de la Vierge tenant l'Emmanuel devant elle (geste qui la distingue de la Blacher-nitissa aux bras écartés) dans un médaillon rond ou ovale, remonte à l'Antiquité. M. Grabar compare ce type iconographique aux présentations triomphales princières ou consulaires et notamment au diptyque du consul Basile où celui-ci est figuré sur un bouclier qu'une Victoire montre au spectateur⁽¹⁾. Dès la fin de l'Antiquité, la Vierge apparaît sur des fresques tenant l'enfant dans un médaillon ovale à Baouit, puis un peu postérieurement

⁽¹⁾ A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, II, p. 175 et suiv. L'ivoire est reproduit par PIERCE et TYLER, *L'art byzantin*, I, fig. 147. M. Sotiriou ne mentionne pas ce type dans : Η Χριστιανική και Βιζαντινή Εικονογραφία, Β. Η έικων της Θεοτόκου, dans Θεολογία, Athènes, 1956.

dans un médaillon rond à Saqqarah⁽¹⁾. Sur des miniatures syriaques, l'Évangélaire d'Etchmiatzin et le manuscrit 341 à la Bibliothèque Nationale, puis à Santa Maria Antica à Rome, on retrouve la forme ovale de l'*imago clipeata*⁽²⁾. Mais c'est à l'époque médiévale seulement que cette représentation s'impose et devient fréquente sous sa forme circulaire, entre le x^e et le xii^e siècle, sur des monnaies et des sceaux qui ont été réunis par Lichačev et N. Kondakov⁽³⁾. Selon une ancienne hypothèse de Lichačev basée sur un sceau de ce type portant l'inscription Η ΝΙΚΟΠΟΙΟΣ, il pourrait s'agir d'une reproduction de la célèbre image de la Vierge Nicopaia. Mais il n'y a pas là de certitude absolue, et quoi qu'il en soit, ces sceaux et médaillons dans leur forme arrondie (le médaillon du Christ étant, lui aussi, rond) sont ce qu'il y a de plus proche, aussi bien par leur aspect que par leur date, de notre document : certains sont à l'effigie de Michel Doukas (1071-1078) ou de Jean Tsimiscès (969-976)⁽⁴⁾ ; nous reproduisons une monnaie d'or de Michel Doukas qui montrera



FIG. 5. — Céramique lustrée de Samarra, d'après F. Sarre.

⁽¹⁾ Baouit : le médaillon ovale est tenu par la Vierge sur le côté, chapelle 28, J. CLÉDAT, *Mémoires de l'Institut français du Caire, Le Monastère et la Nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904, pl. 96 ; N. KONDAKOV, *Ikonoграфија Богоматери*, Petrograd, 1915, fig. 206-207 ; Saqqarah : J.-E. QUIBBEL, *Excavations at Saqqarah*, 1912, p. 135, n. 1725, pl. XXV, le médaillon rond peu visible sur la reproduction est expressément décrit dans le texte ; la chapelle fait partie du Monastère de Saint-Jérémie.

⁽²⁾ STRYGOWSKI, *Das Eschmiadzin Evangeliar*, pl. VI ; H. OMONT, *Peintures dans un manuscrit syriaque du VII^e ou VIII^e siècle*, in *Monuments Piot*, XVII, 1909, p. 93-94 et pl. VI ; N. KONDAKOV, *ibid.*, fig. 208, p. 307.

⁽³⁾ N. KONDAKOV, *ibid.*, t. II, p. 129-135 ; M. N. DE WITT, bibliothécaire à l'Institut byzantin (rue de Lille), a eu l'obligeance de traduire pour nous les principaux passages de ces pages importantes pour la compréhension de cette question, et où figure une liste comportant la plupart des monuments qui s'y rapportent. Ajoutons à la série des médaillons et des sceaux celui de Marianos Branas, stratège du prétendant Tornikios, où figure aussi la Vierge tenant le médaillon (cf. SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine*, III, fig. p. 525).

⁽⁴⁾ W. WROTH, *Catalogue of the imperial byzantine coins*, II, pl. LIV, n. 4 et J. SABATIER, *Description générale des Monnaies byzantines*, pl. 47, 18 (Jean Tsimiscès) ; WROTH, *l. l.*, pl. LXII, n. 1, 10 et 11, et J. SABATIER, *l. l.*, pl. 51, 7 et 9 (Michel Doukas).

combien le schéma est proche de celui de notre céramique. La manière de tenir le médaillon, notamment, est la même, comme à Baûit, alors que dans d'autres cas, une main est en haut, l'autre en bas du médaillon (fig. 3 a), ce qui atteste une remarquable continuité depuis l'antiquité.

L'inscription *Emmanuel* figure sur plusieurs des monuments que nous avons cités; l'interprétation qu'on en a donnée est celle d'une vision de l'Incarnation présente auprès de nous⁽¹⁾. Il n'y a aucune raison de ne pas l'accepter telle quelle pour la figure peinte sur notre carreau de céramique; celui-ci, d'un très beau style, reflète assurément de l'art de la capitale, rappelle sans doute, comme les monnaies, quelque peinture, peut-être l'image de la Vierge Nikopaia, en tout cas une œuvre célèbre dans la capitale. La noblesse du visage de la Vierge ne peut tromper, c'est au très grand art qu'il faut la rattacher.

L'examen de la bordure croisillonnée qui encadre la figure de la Vierge, motif très particulier, qui n'offre de rapports dans la série des dalles de céramique que nous connaissons, qu'avec le décor d'un autre fragment du Louvre (fig. 11 f), confirme le caractère byzantin du style et de la représentation sur notre plaque: ce genre de motifs géométriques étudiés par M^{lle} Frantz dans les miniatures, fréquent aux XI^e et XII^e siècles, fait des apparitions avant cette époque: on en trouve des exemples comparables à celui de notre bordure dans le ménologe de Basile II conservé au Vatican et dans le manuscrit Paris gr. 189⁽²⁾. Du décor végétal des angles, nous pouvons tirer une comparaison avec le motif dit des « fleurs de nénuphars » de Preslav qui s'accompagnent de demi-palmettes inclinées vers des graines⁽³⁾. La présence de feuilles aux angles est le seul trait commun à nos tuiles plates et à leurs équivalents orientaux: à Samarra au IX^e siècle (fig. 5) ce motif remplit les angles du carré dans l'espace laissé libre par le médaillon central ici formé d'une guirlande⁽⁴⁾. Est-ce suffisant pour y voir un élément oriental? La guirlande de Samarra est « antiquisante », mais le décor des angles est d'un orientalisme qui a pu passer dans la céramique byzantine.

Enfin signalons qu'on ne connaissait encore dans le domaine des carreaux de céramiques, qu'une image de la Vierge qui fût publiée; elle est très fragmentaire et sans rapport avec la nôtre: la tête seule est conservée et une partie du nimbe de l'enfant: Mrs Ettinghausen propose d'y reconnaître le type de l'Hodegetria. Elle provient de la basilique de Topkapu Saray⁽⁵⁾. Par contre, parmi les fragments inédits de même provenance que ceux du Louvre, figure un Saint-Ignace que nous avons pu examiner, de style très voisin de celui de notre Vierge; nous y verrions volontiers une œuvre de la même main; le lot comporte de plus deux images de la Vierge qui se trouvent à Baltimore.

⁽¹⁾ A. GRABAR, *Martyrium*, II, p. 175 et 226 et suiv.

⁽²⁾ M. H. FRANTZ, *Byzantine illumination ornament*, *Art Bulletin*, XV, 1934, p. 49, pl. I, 19, et III, 13. De même K. MIATEV (*Die Keramik von Preslav*, Sofia, 1936, p. 68) note déjà que dans l'ensemble de la céramique trouvée en Bulgarie où s'exercent des influences diverses, les icônes apparaissent comme fortement marquées par l'art byzantin.

⁽³⁾ MIATEV, *op. l.*, p. 42, fig. 50.

⁽⁴⁾ F. SARRE, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, 1925, n. 197, p. 52 et pl. 22.

⁽⁵⁾ E. S. ETTINGHAUSEN, *op. l.*, p. 82 et pl. XXXVI, 1.

Paon (A C 84)

Haut. conservée: 0 m. 26; la hauteur originale devait être environ 0 m. 30 comme la plaque de la Vierge, et sans doute la plaque du paon était-elle carrée également. Ép.: 0 m. 01 (fig. 7 a). Couleurs: fond brun; cercle et feuilles: vert; le paon est vert et brun; ne sont restés blanc crème que les points ronds dans les lignes noires du cadre, autour du cou et aux ailes du paon et le bord des plumes; tous les traits sont brun noirâtre; le nimbe est vert. L'émail est conservé sur certaines parties brunes.

Paon de face faisant la roue tenant une feuille dans son bec; nimbé; vrilles de vigne sur le fond; larges feuilles aux angles (une seule conservée).

Il est possible que le morceau où sont figurées les pattes appartienne à une autre plaque analogue à celle-ci, car il se raccorde mal; néanmoins il appartient certainement à une figure parallèle de paon dont plusieurs débris étaient présents dans le lot de tessons.

Après avoir été l'animal consacré à Héra et avoir joué aussi, un rôle dans la religion dionysiaque, le Paon a été un symbole d'immortalité chez les Romains⁽¹⁾. Saint Augustin le considère comme un animal incorruptible et il sera bientôt pris chez les chrétiens aussi comme le symbole de la résurrection et de l'immortalité⁽²⁾. Aussi sa diffusion dans l'iconographie paléochrétienne puis byzantine est-elle grande. A Carthage, au IV^e siècle, nous le

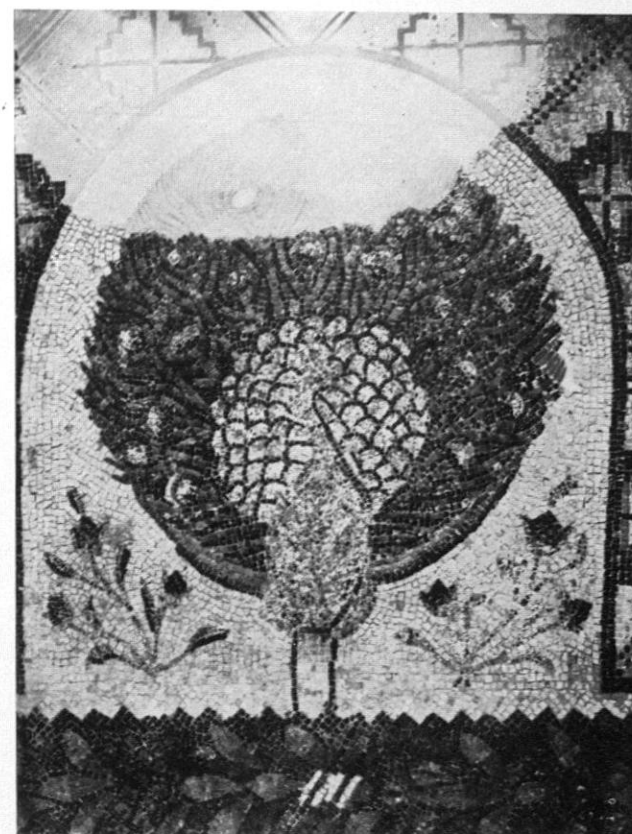


FIG. 6. — Mosaïque de Carthage, IV^e siècle.
(Photo communiquée par M. Frezouls.)

⁽¹⁾ F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire chez les Romains*, Paris, 1942, p. 231. Voir aussi les paons faisant la roue chevauchés par Dionysos du Sarapieion de Memphis; J. Ph. LAUER et Ch. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis*, Paris, 1955, p. 194 et suiv., pl. 19-20, fig. 98 à 110. Le paon faisant la roue figure comme attribut de Junon devant le trône vide sur des monnaies de Faustine l'Ancienne (O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien*, Stockholm, 1953, p. 59 et suiv., pl. 12-13).

⁽²⁾ *Dict. d'Arch. Chrét. s. v. Paon*; L. CHARBONNEAU-LASSAYE, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 617 et suiv. et H. LOTHER, *Der Pfau in der Altchristlichen Kunst*, Leipzig, 1929. M^{sr} WILPERT, *Die Malereien d. Catacomben*, 1903, pl. 12, 30, 31, 37, 38, 91, 109, 151, etc. et *IBID.*, *La Fede della chiesa Nascente*, p. 20, p. 288-294 et plus récemment J. CARCOPINO, *De Pythagore aux Apôtres*, Paris, 1956, p. 125, 128, 342 et pl. VIII et XIX. La mosaïque de Carthage est reproduite par J. Ph. LAUER et Ch. PICARD, *op. l.*, fig. 106.

trouvons déjà de face faisant la roue et accosté de branchages très proches de ceux qu'on voit sur notre céramique (fig. 6). Il figure dans les catacombes ; on le retrouve à Constantinople faisant la roue sur un chapiteau du VI^e siècle, qui proviendrait de l'église des Saints-Apôtres⁽¹⁾. Les transennes des églises San Salvatore à Atrani et Saint-Marc à Venise reprennent le même thème ; à Venise, les oiseaux sont dans deux médaillons ronds séparés par des acanthes et une pomme de pin dressée sur une tige⁽²⁾. Ce sont là des antécédents qui annoncent notre paon de céramique, mais celui-ci ne s'explique que si on fait intervenir un élément oriental, dont W. F. Volbach soupçonnait déjà la présence dans le bas-relief d'Atrani⁽³⁾. L'oiseau et sa représentation ont été très appréciés par les Musulmans vers l'époque qui nous intéresse et Monneret de Villard, à propos du plafond de la Chapelle Palatine où ce motif est repris un grand nombre de fois, signale la grande popularité du paon dans l'Islam et rappelle qu'au X^e siècle un calife avait élevé à Bagdad un Palais des Paons⁽⁴⁾. Aussi depuis l'art sassanide et le palais de Ctésiphon, où l'on retrouve notre oiseau, les représentations de paon, très souvent faisant la roue, sont-elles nombreuses dans l'art musulman : les tissus notamment les reproduisent souvent et sous une forme qui les apparente beaucoup au nôtre. En effet pour l'aspect stylisé, la disposition des plumes ocellées, les perles aux ailes et au cou, le nimbe (exceptionnel), il n'y a sans doute pas de rapprochement plus significatif que celui des tissus musulmans d'Espagne conservés à Durham et au British Museum (fig. 7 *b*) : l'aspect « héraldique », est le même⁽⁵⁾, surtout dans le fragment de Durham (qui par ailleurs s'en différencie du fait que l'oiseau a deux têtes). Sans doute ces tissus d'Occident dérivent-ils d'autres tissus également musulmans mais orientaux et le fragment de la collection Mallon nous en fournit un spécimen qui selon J. Wiet viendrait de Bagdad et comporte à vrai dire deux paons, dans un médaillon bordé de perles⁽⁶⁾. Ainsi on constate que notre paon dérive d'un type classique dans l'art paléochrétien et byzantin, qui a subi vers les IX^e-X^e siècles, une contamination orientale due

⁽¹⁾ PIERCE et TYLER, *L'Art byzantin*, II, p. 107 et fig. 112. Le chapiteau est à Istanbul au Musée des Antiquités : G. MENDEL, *Catalogue des Sculptures*, n° 1242. De même sur un chapiteau de la basilica Urbana à Salone (Musée de Split), *Mélanges Uspensky*, II, 2, p. 318, pl. 48, 1, du début du V^e siècle.

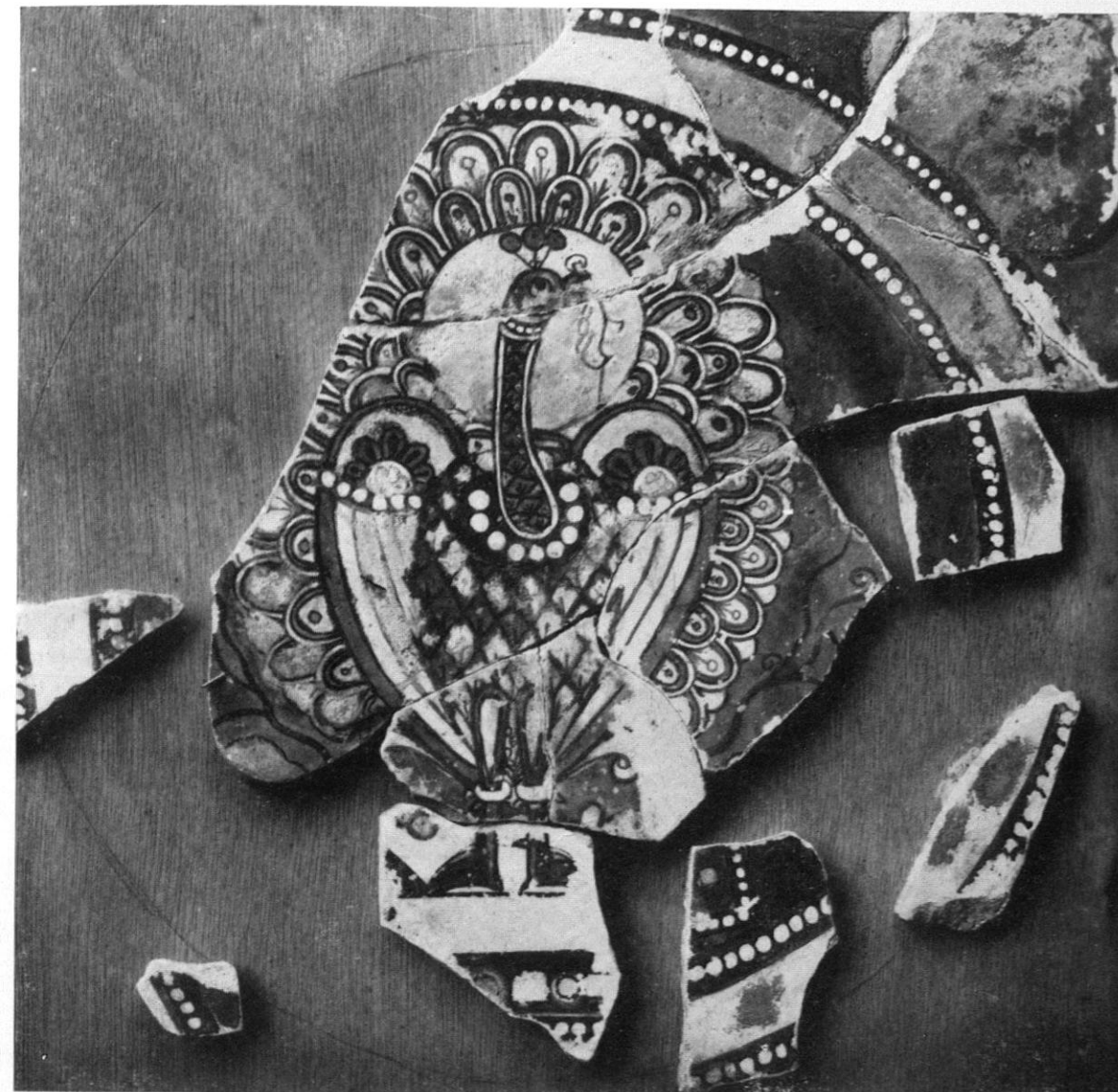
⁽²⁾ Atrani : BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 80, fig. 20, IX^e siècle ; Venise : VON FALKE, *Kunstgesch. d. Seidenweberei*, Berlin, 1936, fig. 35 ; PIGNON, *Summa Artis*, VII, fig. I, p. 5.

⁽³⁾ W. F. VOLBACH, *Oriental influence in the animal sculpture of Campania*, dans *Art Bulletin*, 1942, 172-180, surtout p. 179, où l'auteur réunit en outre un fragment sculpté de la cathédrale de Canterbury (*Archaeologia*, t. 84, 1934, p. 183 et fig. 7) et un autre paon sur un tissu de Boston (N. PENCE BRITTON, *A study of some early islamic Textiles*, Boston, 1938, fig. 11).

⁽⁴⁾ U. MONNERET DE VILLARD, *Le Pitture musulmane al soffito d. Capella Palatina in Palermo*, Rome, 1950, p. 35 ; sur les paons faisant la roue sur ce décor, cf. fig. 10, 26, 43, 66, 138-141, etc.

⁽⁵⁾ O. VON FALKE, *op. l.*, p. 21-22 et fig. 133-135 ; cf. aussi H. STERN, *La mosaïque de l'Église Saint-Genès de Thiers*, dans *CA*, VII, p. 193 et pl. 69 : cette mosaïque comporte un paon dans un médaillon, proche aussi des tissus musulmans.

⁽⁶⁾ G. WIET, *Tissus brodés mésopotamiens*, dans *Ars Islamica*, IV, 54-62, surtout p. 58, n. 9 et fig. 3. La bordure de perles, simple ou double est un motif d'origine sassanide très habituel des tissus musulmans ou byzantins : on en trouvera plusieurs exemples byzantins dans : O. V. FALKE, *Kunstgeschichte d. Seidenweberei*, Berlin, 1921, fig. 66, 75, 76, 178, etc., et dans M.-T. PICARD, *Le suaire de Saint-Chaffre*, *Monuments Piot*, t. 47, 1953, p. 153-169.



a. Le Paon. (Louvre.)



c. Bas-relief en marbre de Cortyne, Crète.
(Photo communiquée par M. T. Rice.)



b. Tissue musulman d'Espagne,
d'après von Falke.

peut-être à l'influence des tissus ⁽¹⁾. La palmette que l'oiseau tient dans son bec est une particularité fréquente (mais qui manque dans plusieurs des représentations signalées ci-dessus à Carthage, à Durham); on pourrait la faire remonter aux tissus d'Antinoé et au-delà sans doute, et elle est visible en tout cas dans les miniatures byzantines consécutives à la crise iconoclaste et sans doute légèrement antérieures ou contemporaines de notre céramique ⁽²⁾. Enfin la large feuille qu'on trouve aux angles (et qui pourrait dériver de la feuille de lierre romaine) est commune à la plaque ornée d'un paon, à celles décorées d'une rosace et d'un bouquet d'acanthes (cf. ci-dessous) et aux deux plaques ornées d'un saint, conservées à Moscou et qui viendraient de Nicomédie ⁽³⁾.

Rosace (A C 85)

Haut. : 0 m. 295; larg. conservée : 0 m. 24; la plaque était carrée à l'origine. Ép. : 0 m. 008 (fig. 8a).

Couleurs. — Brun : fond extérieur, étoile centrale et bord des imbrications; vert : feuilles aux angles, bande circulaire, palmette dans chaque imbrication dont le contour est peu visible quand l'émail est bien conservé, fond de la rosace centrale. Le fond crème est visible dans deux bandes concentriques de part et d'autre de la bande verte, et dans une zone bordant à peu près une sur deux des imbrications. Les cernes noirs sont très épais, l'émail mieux conservé que sur la plupart des autres plaques.

Cet élégant motif peut avoir un antécédent lointain dans un thème antique qui apparaît à l'époque romaine impériale sur une mosaïque de Malte, à la fin du 1^{er} siècle ou au début du 11^e siècle et au moins encore deux fois sur des mosaïques de pavement au Musée de Corinthe et au Musée de Constantinople ⁽⁴⁾. C'est le même motif qu'on retrouve au centre d'un plat en argent niellé provenant de Riha en Syrie et datant du 11^e siècle après J.-C. ⁽⁵⁾. Il réapparaît d'une façon assez inattendue, car les intermédiaires nous échappent, sur une fresque d'une chapelle cappadocienne inédite, que nous connaissons grâce à l'obligeance du Docteur et de M^{me} Thierry, qui nous en ont fourni une photographie (fig. 8b). Au-dessus

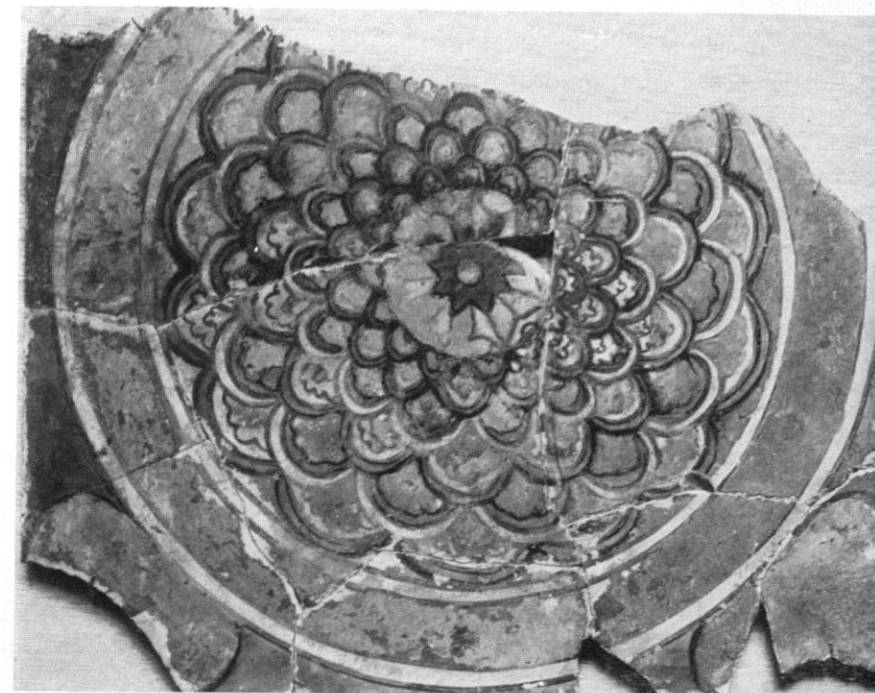
⁽¹⁾ C'est le même phénomène qui s'est produit dans le cas du bas-relief en marbre de Gortyne (Crète) dont nous devons la photo à l'obligeance de M. Talbot Rice; il rappelle le transenne de Venise; ici aussi l'influence orientale s'est fait sentir dans la même mesure que sur le paon de céramique dont il doit être à peu près contemporain. La présence intermittente des Musulmans en Crète aux 9^e et 10^e siècles, autorise à voir dans ce document l'effet combiné d'une tradition byzantine et d'un contact oriental direct (fig. 7c); le musée d'Istanbul conserve un bas-relief du paon très voisin de celui de Crète : G. MENDEL, *Catalogue des sculptures*, II, n. 721, p. 518.

⁽²⁾ K. WEITZMANN, *Buchmalerei d. IX-X Jhdt*, p. 21, pl. 26, fig. 143 (Vat. Cod. gr. 1157, 10^e siècle, Constantinople, p. 82, pl. 90, fig. 563; Patmos, cod. 33, date : 941, Italie méridionale).

⁽³⁾ D. TALBOT RICE, *CA, op. l.*, p. 74 et pl. 30. La feuille de lierre se retrouve un peu plus tard aux quatre angles de l'Évangile tenu par le Christ dans la Mosaïque de Constantin Monomaque et Zoé à Sainte-Sophie (vers 1040); T. WHITTEMORE, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, III, 1942, pl. IV et VIII.

⁽⁴⁾ Malte : *Bull. d. commissione arch. comunale di Roma*, LIX, 2, 1931, p. 103, fig. 9; Corinthe : inédite? non encore publiée dans la collection des fouilles, au Musée de Corinthe.

⁽⁵⁾ O. M. DALTON, *East Christian Art*, Oxford, 1925, p. 363 et fig., p. 386.



a. Rosace. (Louvre.)



b. Fresque de la chapelle de Kizil Çuku près de Gueurémé. (Photo communiquée par M^{me} Thierry.)

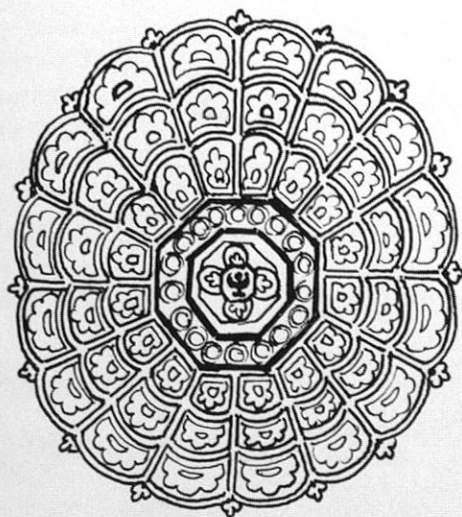


Fig. 9. — Tissue d'après von Falke.
Byzance, XI-XII^e siècle.

notre motif, dérivent sans doute de motifs plus anciens, contemporains du nôtre. C'est donc une nouvelle connexion entre céramique et tissus qui se dégage de ces rapprochements. Ils soulignent le caractère byzantin de ce décor.

Bouquet d'acanthes (A C 86)

Haut. : 0 m. 295 ; larg. conservée : 0 m. 20 ; la plaque originale devait être carrée, car le centre de la représentation est à environ 0 m. 15 du bord. Ép. : 0 m. 008 (fig. 10 a).

Couleurs. — Cadre rond et feuilles : vert ; fond extérieur : brun ; fond intérieur : blanc. Ces trois couleurs se retrouvent dans le motif central ; l'émail relativement bien conservé sur le vert ; le fond blanc n'en a peut-être jamais été recouvert. Contours brun noirâtre.

Bouquet de feuilles d'acanthes stylisées dans un vase dont on voit une partie du pied et du bord.

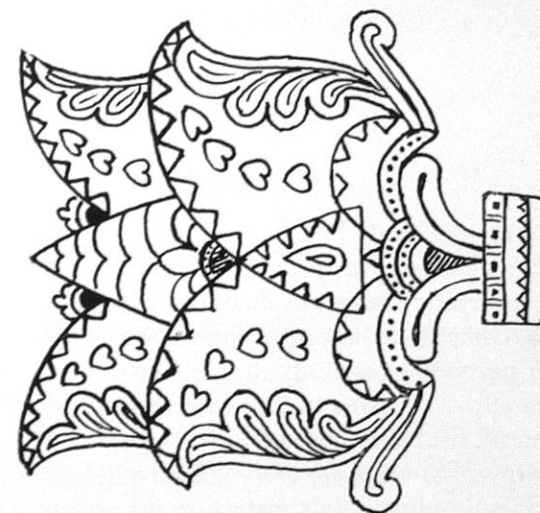
Nous nous trouvons cette fois en présence d'un motif que la céramique de revêtement nous a déjà fait connaître : il est en effet plusieurs fois représenté à Patleina et à Preslav. M. Grabar a montré que, issu des briques émaillées de Ninive, le bouquet d'acanthes a fleuri surtout dans l'art sassanide et que la forme sous laquelle on le rencontre sur les tuiles de Bulgarie est encore très proche de son antécédent iranien⁽²⁾. Depuis cette première

⁽¹⁾ Chasuble de Brixen : O. V. FALKE, éd. 1936, *op. l.*, fig. 188 ; suaire de Saint-Germain, conservé à l'église de Saint-Eusèbe, Auxerre, Volbach, Duthuit, Salles, *L'Art byzantin*, p. 75, pl. 91. Dans les deux cas, la rosace est presque identique et alterne avec des aigles (dont la stylisation est d'ailleurs très proche de celle de notre paon).

⁽²⁾ A. GRABAR, *Influences orientales dans l'art balkanique*, Paris, 1928, p. 34 et suiv. et fig. 20. Sur le caractère sassanide de ce thème on consultera aussi A. ALFÖLDI, *Die Goldkanne von St Maurice d'Agaume*, dans *Zeitsch. f. Schweiz. Arch. u. Kunstgesch.*, 1948, p. 11-13 du t. à p. et pl. 7-9.



c. Motif du cod. Patmos 70
d'après Weitzmann.

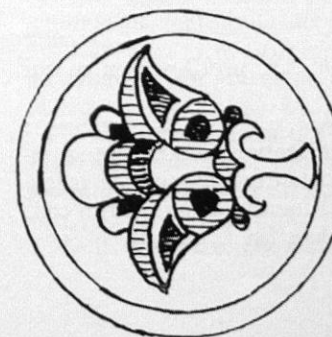


e. Acanthe en céramique de Preslav,
d'après Milev.

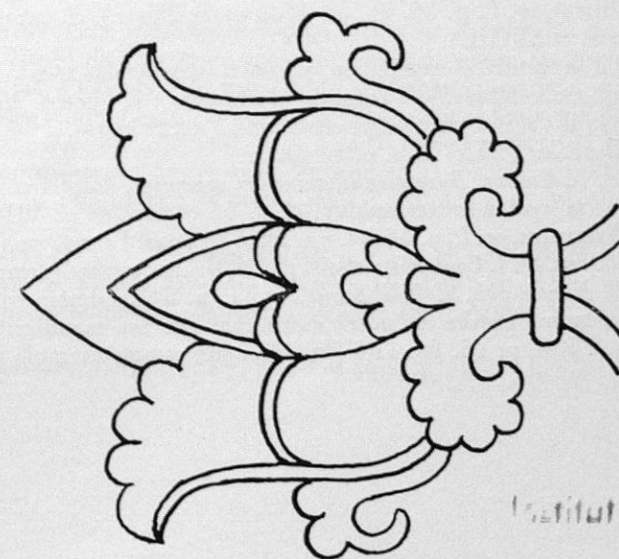


a. Bouquet d'acanthes, (Louvre.)

Fig. 10.



b. Motif du cod. Patmos 70
d'après Weitzmann.



d. Chapiteau sassanide d'après Frantz.

étude, le répertoire de Preslav s'est enrichi et Miatev en a publié d'autres; nous reproduisons les modèles les plus proches des nôtres (fig. 10 d et e)⁽¹⁾. Ce dernier auteur en reconnaissant le caractère sassanide du bouquet d'acanthes, y souligne néanmoins l'élément égyptien et la palmette de lotus qui serait à son origine: les variations infinies de ce motif et sa diffusion permettent sans doute bien des hypothèses⁽²⁾. A vrai dire, Miatev avait sous-estimé les apports orientaux dans l'art byzantin du x^e siècle, erreur signalée dans le compte rendu que M. Grabar a consacré à son ouvrage⁽³⁾: une étude de M^{lle} Frantz consacrée aux miniatures (que Miatev n'a pas connue bien qu'elle soit légèrement antérieure à sa publication) fait une fois de plus la démonstration du caractère sassanide du motif qui nous intéresse (démonstration que M. Alföldi devait brillamment reprendre concernant « l'arbre de vie » de l'aiguière de Saint-Maurice, variante de l'acanthé dénommée « palmettes superposées » par Miatev). M^{lle} Frantz l'appelle la « palmette sassanide » et l'étudie surtout en tant que motif de remplissage du cercle, ce qui est justement le cas du décor de céramique du Louvre⁽⁴⁾. La parallèle entre chapiteaux sassanides et motifs de miniatures byzantines est frappant. Mais en ce qui concerne notre sujet, on constate qu'il y a davantage de similitudes entre les ornements de miniatures réunis par M^{lle} Frantz et notre céramique qu'entre celle-ci et le modèle de Preslav le plus proche. Il s'avère donc que ces emprunts ne sont pas particuliers à la céramique, qu'ils ne sont même pas plus orientalisants dans cette catégorie technique et que ce thème imité de la Perse post-sassanide par les Byzantins (et parallèlement par les Musulmans) est diffusé avec de nombreuses variantes à l'occasion du mouvement d'orientalisme qui baigne l'art byzantin à l'époque des empereurs macédoniens puis Commène. On peut trouver une confirmation de ces faits en ajoutant à la démonstration de M^{lle} Frantz plusieurs exemples d'ornements publiés par Weitzmann, et dont le plus proche de notre bouquet d'acanthes est peut-être l'ornement tiré du cod. Patmos 70 (fig. 10 l. c), un manuscrit d'origine cappadocienne, selon l'auteur, mais qu'il ne faut peut-être pas trop prendre à la lettre. On peut y joindre un exemple de l'Asie Mineure occidentale, plus proche encore de la « palmette superposée » de Preslav que du bouquet d'acanthes du Louvre⁽⁵⁾; c'est à partir du milieu du x^e siècle, si l'on s'en tient aux exemples de M^{lle} Frantz, un peu plus haut, vers la fin du ix^e siècle, si l'on se réfère à Weitzmann, que se manifeste l'intrusion dans la miniature byzantine du thème sassanide du bouquet d'acanthes. Notre atelier de céramistes l'a adopté à l'instar des peintres de manuscrits d'Asie Mineure ou de Constantinople.

⁽¹⁾ MIADEV, *op. l.*, p. 36, fig. 42 (d'où notre illustr.), cf. encore p. 94-95 et pl. X, 12-20, pl. XXVI, XXVII, 8, et XXVIII.

⁽²⁾ Citons à titre d'exemple un spécimen fatimide des x^e-xi^e siècles dont le schéma général mais non le détail, est comparable à l'acanthé du Louvre: E. MIGEON, *Manuel d'Art musulman*, II, p. 184-185, fig. 332; il s'agit d'un vase en céramique à décor lustré.

⁽³⁾ *Byz. Zeit.*, XXXVII, 2, p. 477-482.

⁽⁴⁾ M. A. FRANTZ, *Byzantine illumination ornament*, dans *Art. Bull.*, 1934, XV, p. 43-76, en ce qui concerne la « palmette sassanide », cf. p. 55 et suiv. et pl. VII-VIII.

⁽⁵⁾ WEITZMANN, *op. l.*, p. 66, pl. 72, fig. 432: cod. Patmos 70 (notre illustr.), p. 40, pl. 46, fig. 277: Vat. cod. reg. gr. I. Ce dernier choisi par M. Grabar comme exemple d'ornementation de caractère sassanide (cf. *Munch. Jhb. d. Bild. Kunst*, 1951, p. 54). Comme spécimen constantinopolitain, de même époque, moins proche de notre céramique que les manuscrits d'Asie Mineure, citons Berlin cod. Philips, 1538, p. 15, fig. 106 (lui aussi cité comme exemple par M. Grabar, *loc. l.*, p. 55).

Animaux (A C 87)

Larg. conservée: 0 m. 32; haut.: 0 m. 076. Le bord est en partie conservé à droite (fig. 11 f).

Couleurs. — La bordure est verte, de même que la grande palmette au centre; les animaux et la bande croisillonnée: ocre; le fond blanc; l'émail est presque partout usé.

Il s'agit ici d'un bandeau dont nous ignorons la longueur. Dans trois métopes rectangulaires trois animaux de fantaisie, semble-t-il. Inscription au centre: ΛΑΓΟC, lièvre. Dans la métope de droite A, sans doute faut-il compléter A(ζωv).

Nous abordons avec cette plaque, les bandes longitudinales dont nous essayerons ci-dessous de définir l'utilisation. Cette forme de revêtement était déjà connue par les trouvailles antérieures, mais c'est la première fois que nous rencontrons un décor autre que purement ornemental et végétal. A Preslav, de petits fragments ont été découverts comportant différentes sortes d'oiseaux, dont certains ont pu appartenir à des plaques de même forme que la nôtre, d'autant plus que l'on y trouve des restes d'encadrements carrés ou rectangulaires. Mais leur état est trop misérable pour permettre une reconstitution⁽¹⁾. Certes on connaît, datant de la fin de l'Antiquité, des plaques de terre cuite non peintes mais décorées à relief, qui forment des sortes de métopes où est souvent figuré un animal⁽²⁾. Elles servaient de revêtement à des tombes. Leur ressemblance avec notre décor est peut-être fortuite. Cependant la même disposition se retrouve, organisée autour de fauves, de lièvres, sur des tissus coptes qui peuvent être considérés comme un lointain antécédent⁽³⁾. Cette fois encore l'art sassanide va nous apporter un élément mais qui n'est peut-être pas déterminant, bien qu'il nous achemine vers le style de notre céramique, dont il n'atteint pas le caractère si étrangement irréal: ce sont les animaux des bas-reliefs rectangulaires de Ctésiphon datant de la transition sassanide-islamique, parmi lesquels le sanglier se découpe sur un fond de hauts herbages qu'il faut rapprocher de ceux sur lesquels se détache notre lièvre (fig. 11 d).

D'ailleurs ce genre de décor a été connu peu après dans la sculpture byzantine, mais privé des éléments de paysage⁽⁴⁾. Le style de notre « lion » est très proche d'une part de celui d'une fresque de Samarra, mais sans la répartition en métopes⁽⁵⁾ (fig. 11 a); c'est le

⁽¹⁾ MIADEV, *op. l.*, p. 74 et pl. III.

⁽²⁾ J. FERRON et N. PINARD, *Plaques de terre cuite préfabriquées d'époque byzantine découvertes à Carthage*, dans *Byrsa*, II, 1952, p. 97-112; le Musée du Louvre en conserve en outre quatre de provenance également tunisienne. Ces décors ont été d'ailleurs déjà rapprochés des céramiques de revêtement byzantines par M. Grabar qui cite en même temps d'autres exemples de décoration de faïence (à Pompéi, notamment, reproduite sur une fresque): *Byz. Zeit.*, XXXVII, 2, p. 479 (C.R. de l'ouvrage de Miatev).

⁽³⁾ M. MATÉ et K. LIAPOUNOVA, *Tissus artistiques de l'Égypte copte*, Moscou, 1951 (en russe, c'est en fait un catalogue du Musée de l'Ermitage), p. 163 (date: vi^e siècle, mais à accepter avec des réserves), pl. 27, 1, 4, et pl. 44-45.

⁽⁴⁾ CTÉSIPHON, *Survey of Persian Art*, IV, pl. 177, et, pour la date, p. 642; cf. aussi G. H. SCHMIDT, *Figürliche sasanidische Stückdekoration aus Ktésiphon*, dans *Ars Islamica*, IV, 1937, p. 183, fig. 11; sculptures byzantines au Musée de Constantinople: G. MENDEL, *Catalogue des Sculptures*, II, p. 491 et suiv., n. 691, 692, 693.

⁽⁵⁾ H. HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, Berlin, 1927, p. 13 et suiv., pl. V et VI.

même type que nous retrouvons dans un reliquaire en cristal conservé au trésor de Capoue, datant du x^e siècle (fig. 11 c) et dont l'origine orientale ressort de l'étude que M. Volbach a consacrée au style animalier en Italie méridionale⁽¹⁾. Nous retrouvons la disposition en métope rectangulaire avec une plaquette de terre cuite, en relief cette fois, persane ou mésopotamienne que Migeon date des x^e - xii^e siècles⁽²⁾ : cette organisation du décor réapparaît donc surtout dans la terre cuite; cependant même en Orient nous ne rencontrons pas l'exact équivalent peint de notre plaque. Les rapprochements que nous avons faits montrent une fois de plus que c'est dans un répertoire commun oriental qu'il faut chercher l'inspiration générale de notre céramiste : nous aurions pu faire intervenir les tissus de soie mais ils n'offrent pas cette fois de parallélisme aussi concluant que ceux auxquels nous avons eu recours. Sans doute, si les plus anciennes miniatures musulmanes nous étaient connues, expliqueraient-elles mieux que nous n'avons pu le faire jusqu'à présent la constitution de notre décor. En tout cas, c'est avec l'aide des miniatures byzantines en tenant compte de certaines de leurs composantes orientales, que nous compléterons l'analyse de cette plaque et de ses détails. En effet le détail de la queue palmée qui passe sous le ventre du lion se trouve sur un manuscrit (cod. Patmos 29) du x^e siècle composé d'éléments sassanides et d'Asie Mineure⁽³⁾; la queue hérissée de poils qui nous paraît l'évocation maladroite d'un sanglier et la combinaison du système pileux d'un chien et du dos velu du sanglier, s'explique par la comparaison avec des scènes de chasse d'enluminures comme celles du pseudo Oppian de Venise (Marcianus cod. gr. 479); mais le style de celles-ci est encore trop naturaliste, trop antiquisant pour être associé à nos animaux et ce sont les animaux des médaillons d'aspect purement sassanide d'un manuscrit latin, le Commentaire de Beatus sur l'Apocalypse (Par. lat. 8878) du x^e siècle qui s'en approchent peut-être le plus⁽⁴⁾; on pourra évoquer également certains animaux des miniatures dites

⁽¹⁾ VOLBACH, *op. l.*, p. 179 et fig. 23 (d'où notre illustr.). Le lion du reliquaire de cristal de Saint-Eugène est même plus proche du nôtre que de celui du bas-relief de Capoue avec lequel l'auteur le rapproche, ce qui n'a rien de surprenant.

⁽²⁾ MIGEON, *op. l.*, II, p. 15, n. 24 et pl. 10. Le style n'est pas très caractéristique, c'est la mise en place de l'animal qui est intéressante. On peut faire la même observation à propos d'un ivoire d'Italie méridionale, du Musée de Berlin, W. F. VOLBACH, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin, 1930, n. 9401, p. 235; une suite de métopes cassées contient des animaux très orientalisants. Ce coffret daterait du xii^e siècle, mais malgré les différences de technique et sans lui ressembler réellement, il combine le même dosage d'éléments byzantins et musulmans que notre plaque. Il ne comporte par contre, aucun élément de paysage. Peut-être en définitive, est-ce aux panneaux d'un coffret d'ivoire ou de métal qu'il conviendrait de comparer notre fragment de céramique unique en son genre?

⁽³⁾ Cod. Patmos 29 : WIETZMANN, *op. l.*, pl. X, fig. 51 et p. 10; on peut retrouver la queue palmée dans les manuscrits italo-grecs très imprégnés d'influences orientales : A. MUNOZ, *L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, fig. 55 (Mont-Cassin, p. 431), reproduit aussi par WEITZMANN, *op. l.*, p. 84, pl. 91, fig. 572. Même détail encore très caractérisé au plafond de la chapelle Palatine, MONNERET DE VILLARD, *op. l.*, fig. 12, et sur un bas-relief de Constantinople mal daté à notre avis par Mendel au vi^e s. (cf. MENDEL, *Catalogue*, II, p. 476-477, n. 678).

⁽⁴⁾ Marcianus gr. 479 : WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*, p. 74 et fig. 61; Commentaire de Beatus (Saint-Sever, x^e siècle) : J. EBERSOLT, *Orient-Occident*, Paris, 1954, p. 66, pl. 25. Cependant ici les mouchetures manquent.



c. Lion de cristal d'Italie méridionale, d'après Volbach.



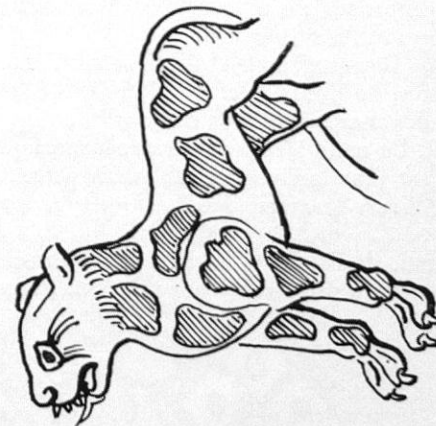
e. Ornement du Ménologe de Basile II, d'après Franz.



b. Ornement du Parisinus Cod. gr. 277, d'après Weitzmann.



d. Sanglier, bas-relief de Ctésiphon, d'après Survey of Persian Art.



a. Lion sur une fresque de Samarra, d'après Herzfeld.



f. La plaque aux animaux. (Louvre.)

cappadociennes (fig. 11 b)⁽¹⁾. Enfin on ne peut ignorer le fait que la grande palmette qui s'élève du sol est de tradition byzantine⁽²⁾, comme d'ailleurs le motif des créneaux et des croix qui sépare les métopes et reproduit un détail décoratif du ménologe de Basile II⁽³⁾ (fig. 11 e). Cette plaque aux animaux est donc d'un orientalisme très marqué (issu de la Perse post-sassanide et dont on retrouve les résonances précises en Asie Mineure, en Italie méridionale, en Occident); cet orientalisme reste néanmoins soumis à l'empreinte byzantine; son originalité est remarquable : un fragment de céramique du Louvre appartenant à la donation Koutoulaki (inédit) marque la distance qui sépare les lièvres dans la céramique incisée et le nôtre, qui ne ressemble à aucun lièvre d'ailleurs mais s'apparente plutôt par son aspect, au fauve de la métope de droite; enfin la disposition en frise de métopes ne nous est pas connue ailleurs, tandis que les animaux dans des losanges ou dans des médaillons se retrouvent un peu partout.

On pouvait s'étonner que les animaux — si répandus en Orient et auxquels saint Basile avait consacré, dans l'*Hexaéméron*⁽⁴⁾, des développements dont la portée dépassait les élégances rhétoriques habituelles — ne figurassent pas dans le répertoire de la céramique décorative : la lacune est désormais comblée, par un artisan modeste au dessin quelque peu incertain!

Damiers (A C 89)

Larg. conservée : 0 m. 145; haut. : 0 m. 09; ép. : 0 m. 005 (fig. 12).

Damiers verts et blanc crème, avec de place en place un carré brun; rosaces par bandes alternées noires et brunes et noires et crème; points noirs au centre des damiers et des cercles. L'émail du vert est conservé.

Il s'agit ici d'une plaque bombée, convexe, dont une partie d'un des bords latéraux seulement est conservée. La longueur d'origine n'est donc pas discernable.

Voici un genre de décor que la céramique ne nous a guère fait connaître encore, sauf sur un petit fragment provenant de Constantinople⁽⁵⁾. Il vient tout droit de l'antiquité copte

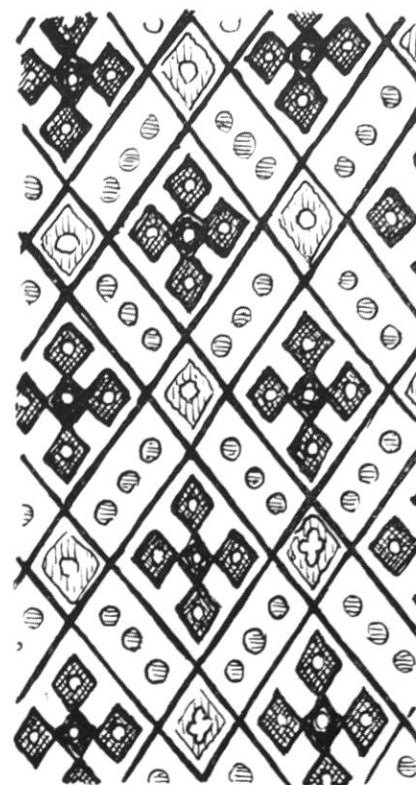
⁽¹⁾ Cf. par exemple les miniatures du groupe dit «cappadocien» du x^e siècle de Weitzmann, *Buchmalerei*, p. 65 et suiv. et fig. 426, 427, 430; (Par. gr. 277 et Patmos cod. 70).

⁽²⁾ On en trouvera de nombreux exemples dans le groupe de Constantinople et dans les miniatures apparentées au Psautier 139 : WEITZMANN, *Buchmalerei*, fig. 157, 204, 205, etc.

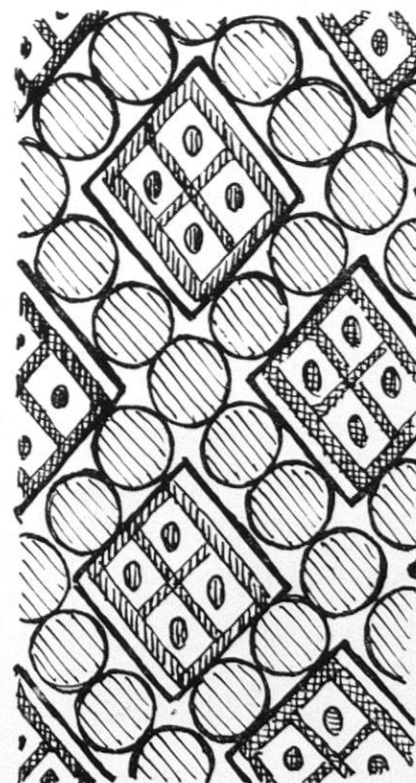
⁽³⁾ Cf. Frantz sur ce genre de décors qui est une réduction des encadrements de manuscrits antiques, *op. l.*, p. 49 et exemple n. 18, pl. I (d'où notre dessin). Un motif identique encadre la mosaïque portative du Louvre représentant la Transfiguration. Celle-ci est plus tardive (xii^e s.), mais présente pourtant des éléments très proches de l'art des x^e-xi^e siècles (WULFF-ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonmalerei*, 1925, fig. 38).

⁽⁴⁾ Basile DE CÉSARÉE, *Homélies sur l'Hexaéméron*, texte et trad. de St. Giet, Paris, 1949, Homélie VIII, 165 B, C, 176 A, B, C, 180 C, 181 C, 184 C : en principe, à propos des oiseaux, mais, hommage général aux créatures non douées de parole.

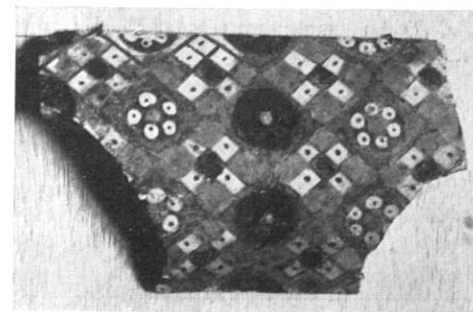
⁽⁵⁾ MIATEV, *op. l.*, p. 118, fig. 80, g.



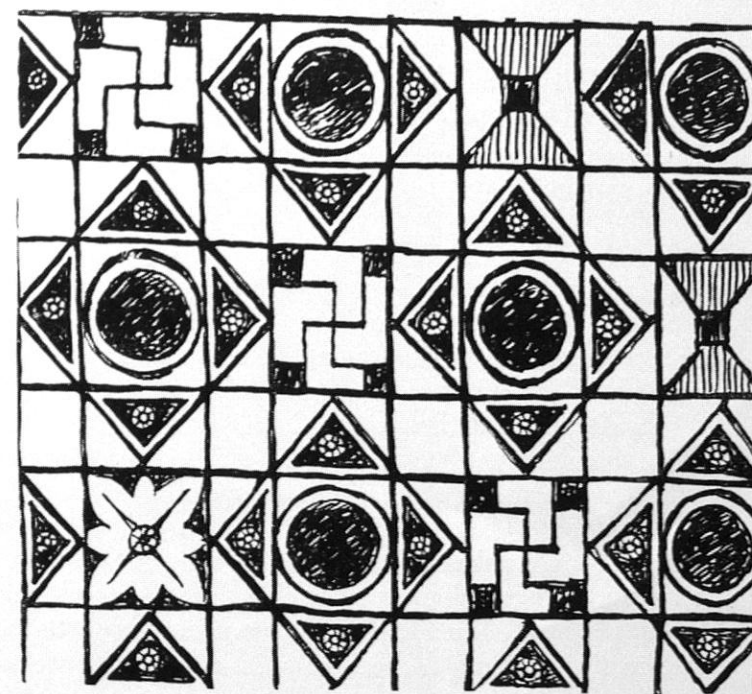
b. Fresque de Samarra, d'après Herzfeld.



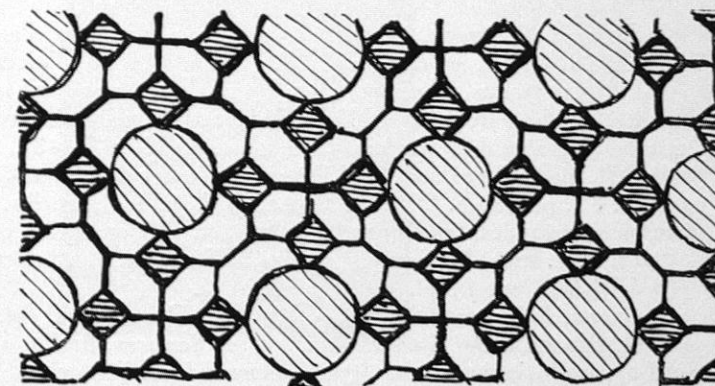
c. Fresque de Samarra, d'après Herzfeld.



a. Damiers en céramique. (Louvre.)



d. Fresque de Bâouit, d'après Clédât.



e. Fresque de Samarra, d'après Herzfeld.

où on le rencontre d'abord, presque pareil au nôtre sur les tissus et sur les fresques à Baûit (fig. 12 d) ⁽¹⁾. Les ressemblances sont frappantes aussi avec des décors post-sassanides de Samarra (fig. 12 b, c, e) ⁽²⁾, d'où il a dû passer en Cappadoce, car on l'y retrouve dans plusieurs chapelles, à vrai dire, ni plus ni moins apparenté à notre décor que les fresques de Samarra ⁽³⁾. Il n'appartient pas à la tradition byzantine de Constantinople, semble-t-il.

Demi-rosaces (A C 90)

Larg. actuelle : 0 m. 35 (un seul bord conservé); haut. : 0 m. 085; ép. : 0 m. 005 (fig. 13 d).

Couleurs. — Fond brun; enroulements et fonds des rosaces : vert; pétales des rosaces : brun et crème; cette dernière couleur fait le fond de la bande pointillée. Peu d'émail conservé.

Bandeau convexe avec motif de demi-rosaces séparés par des enroulements encadrant une petite palmette.

Ce fragment de corniche porte un décor extrêmement proche de celui des morceaux découverts par l'École britannique à Constantinople et publiés par M. D. Talbot Rice et par Mrs Ettinghausen ⁽⁴⁾. Néanmoins la bordure circulaire formée de carrés pointés n'y figure pas. Celle-ci s'apparente au motif de fond du fragment avec l'archange Michel et à un autre fragment de Preslav ⁽⁵⁾. Certaines rosaces des fresques de Baûit ont été à juste titre rapprochées par Miatev de celles-ci avec lesquelles elles ne présentent pas néanmoins d'affinités immédiates ⁽⁶⁾. Ce décor, comme celui que nous étudions ci-après, appartient aux motifs qui ont été directement imités de modèles architecturaux en pierre ou en stuc utilisés dans des palais sassanides ou dans les édifices s'en inspirant. C'est là une observation qui a déjà été faite par M. Grabar, avec de nombreux exemples à l'appui, et reprise ensuite par M. T. Rice ⁽⁷⁾. Il suffira pour mesurer cette parenté de comparer un stuc de Samarra (fig. 13 b), une des sources de ces décors indiquée par M. Grabar, avec nos rosaces ⁽⁸⁾. Plus lointainement, on évoquera les corniches peintes et les moulurations des ensembles architecturaux de la Grèce classique.

⁽¹⁾ Tissus : R. PFISTER, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, Paris, 1932, pl. 22 et surtout pl. 26. Fresques : J. CLÉDAT, *op. l.*, p. 150, pl. 94 (chapelle 27, d'où notre dessin) et pl. 79 (chapelle 19).

⁽²⁾ H. HERZFELD, *op. l.*, pl. 40 à 42. Notre dessin reproduit les motifs 8, 9, 16 de la pl. 41.

⁽³⁾ Le motif est fréquent en Cappadoce, mais jamais très proche du nôtre : cf. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1936, pl. 29-33, 49-50, 176, etc.

⁽⁴⁾ D. T. RICE, *Byzantine glazed Pottery*, Oxford 1930, p. 15, pl. IX, c, d, f, l; E. S. ETTINGHAUSEN, *op. l.*, p. 81, pl. 31, 2. Cf. aussi MATEV, *op. l.*, p. 118, fig. 80. Les rosaces publiées par E. S. Ettinghausen sont rondes, tandis que les autres sont des «moitiés» comme les nôtres.

⁽⁵⁾ Cf. D. T. RICE, *Burlington Magazine*, LXI, 1932, p. 281, et MATEV, *op. l.*, pl. VI, 17.

⁽⁶⁾ J. CLÉDAT, *op. l.*, pl. 79 (chapelle 19).

⁽⁷⁾ GRABAR, *Influences Orientales*, p. 48; RICE, *Byzantine gl. Pot.*, p. 16 et suiv., 31.

⁽⁸⁾ H. HERZFELD, *Der Wandschmuck ... von Samarra*, Berlin, 1923, p. 18, fig. 10 et pl. XIII. Le motif appartient au «premier style» déterminé par l'auteur.



a. Ondulations, fragment de céramique. (Louvre.)



b. Stucs de Samarra, d'après Herzfeld.



c. Ondulations, fragment de céramique. (Louvre.)



d. Bandeau convexe avec demi-rosaces. (Louvre.)



e. Bandeau concave avec ovales et rais de cœur. (Louvre.)

Oves et rais de cœur (A C 88)

Larg. : 0 m. 36. C'est la largeur d'origine, les deux bords étant conservés; haut : 0 m. 075 (fig. 13 c).

Couleurs. — Fond blanc crémeux mat, bordure en haut verte, deux bandes vertes de part et d'autre d'une bande brune dans le motif des oves. L'émail n'est visible que dans les bandes brunes; le vert est presque partout frotté.

Bandeau concave présentant un motif apparenté à celui des oves et des rais de cœur antiques.

Ici l'inspiration antique est flagrante, mais la comparaison avec les stucs de Samarra demeure valable⁽¹⁾. Pourtant Miatev croit le motif venu directement de l'hellénisme. Il n'est pas nouveau dans la céramique de revêtement byzantine : on le trouve avec de faibles variantes à Constantinople, à Preslav, et sur un fragment du Musée de Faenza⁽²⁾.

Ondulations (A C 91)

Deux fragments provenant d'une plaque dont il n'est plus possible d'estimer les dimensions; un angle conservé.

Couleurs. — Vert, brun, blanc alternés séparés par de larges lignes noirâtres (fig. 13 a, c).

Ce décor est comparable mais non identique à celui qu'on trouve dans la miniature byzantine au XI^e siècle sur le Par. gr. 1068 notamment⁽³⁾. Sans parallèles jusqu'à présent dans la céramique de revêtement publiée, il peut être néanmoins rapproché de certains des fragments inédits trouvés par M. Ramazanoglu près de Sainte-Irène et qui comportent un décor en forme d'écailles.

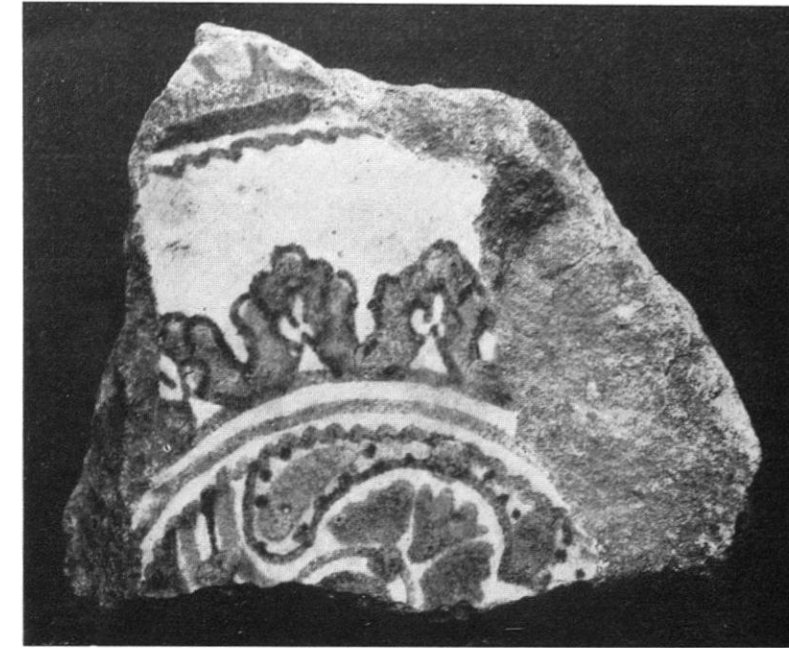
Fragments divers

C'est là un échantillonnage des fragments qui font partie du même lot (fig. 14 b). On y notera des rosaces entières comparables aux stucs de Samarra (fig. 13 b), aux fragments publiés par Mrs. Ettinghausen et auxquelles s'applique ce que nous avons dit ci-dessus à propos de la corniche AC 90; un fragment en bas à gauche décoré d'une sorte d'ondulation,

⁽¹⁾ H. HERZFELD, *op. l.*, p. 28 et suiv., pl. 17-18.

⁽²⁾ Constantinople : J. EBERSOLT, *Catalogue des Poteries byzantines*, Constantinople 1910, p. 39, fig. 44 (Haydarpasa); ETTINGHAUSEN, *op. l.*, pl. 31,1 (Saint-Jean-Stoudios); RICE, *Byz. gl. Pot.*, pl. IX, h. (Gymnase de Zeuxippe) et CA, VII, pl. 27,1 (Hippodrome) Preslav, en bordure d'autres motifs ou indépendants : MIATEV, *op. l.*, p. 83-85, 90, fig. 30 à 33, 41 à 43 et 45; au Musée de Faenza (Constantinople ?) : G. BALLARDINI, *Un particolare aspetto d. ceramica policrome bizantina*, dans *Boll. d'Arte*, XXV, 1932, p. 551 et fig. 1.

⁽³⁾ Cf. FRANTZ, *op. l.*, pl. XIX, n. 8.



a. Fragment de céramique de la région de Salonique. (Louvre.)



b. Fragments de céramique. (Louvre.)

FIG. 14.

14.

analogue à d'autres, découverts à Constantinople, à Saint-Jean-Stoudios⁽¹⁾, et enfin un morceau de décor en forme de médaillon comportant au centre une étoile faite de deux carrés imbriqués (en haut à droite de notre illustration). Ce motif assez apprécié à la fin de l'Antiquité pour qu'il fasse l'ornement principal du médaillon d'Honorius au Musée de Berlin⁽²⁾ et qu'on retrouve peu après dans le *Dioscorides* de Vienne⁽³⁾, exécuté à Byzance vers 500, peut être de tradition byzantine, bien que l'Orient l'ait également connu : la céramique incisée le reprendra⁽⁴⁾ et on le verra aussi sur les tissus⁽⁵⁾.

Avant de chercher à caractériser le style de ces tuiles, il faut les situer dans l'évolution générale de la céramique byzantine. Dans le rapport très détaillé sur la poterie du Grand Palais due à R. Stevenson, la description de la céramique polychrome de la période IV⁽⁶⁾, correspond aux caractères de nos plaques de revêtement : brun noir, blanc opaque (avec des bulles que nous n'avons pas retrouvées), jaune couvert d'un vernis bien conservé (c'est ce que nous avons partout signalé)⁽⁷⁾, surtout vert friable, particularité si notoire dans notre trouvaille⁽⁸⁾, absence d'incisions. D'ailleurs Stevenson met cette production en parallèle avec les revêtements de Preslav. La période IV est datée par des monnaies allant de Léon V (813-820) à Jean I^{er} Tsimiscès (969-976). Par ailleurs les lettres bulgares des inscriptions de Preslav obligent à dater les produits de ce site, des dernières années du ix^e siècle ou du début du x^e siècle⁽⁹⁾. Malheureusement aucun tessons de céramique de revêtement n'a été trouvé au Grand Palais dans la couche correspondante à la IV^e période de Stevenson, tandis que deux fragments se trouvaient dans la période V datée par les monnaies, du xi^e siècle⁽¹⁰⁾. Appartenaient encore à ce dernier niveau quelques tessons de vases polychromes ; pourtant cette céramique, dit l'auteur, reste associée à la période IV. Les deux tessons de la période V ne peuvent suffire à faire classer toute la céramique de revêtement dans cette subdivision. Étant donné son caractère techniquement imparfait, le peu de solidité de l'émail aussi, nous croyons pouvoir nous ranger à l'opinion commune qui date ces décors du x^e siècle, mais en n'excluant pas la possibilité d'une prolongation de la

⁽¹⁾ ETTINGHAUSEN, *op. l.*, p. 81, pl. 31, 1.

⁽²⁾ G. BECATTI, *Oreficerie Antiche*, Rome, 1955, pl. I. Ce médaillon provient d'Assiout en Égypte.

⁽³⁾ N. KONDAKOV, *Histoire de l'Art Byzantin*, I, p. 107-109 ; FRANTZ, *op. l.*, pl. IV, 1.

⁽⁴⁾ RICE, *Byz. gl. Pot.*, fig. 5, n. 12 et p. 70.

⁽⁵⁾ Cf. H. SCHLUNK, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, Arch. Inst. d. Deutschen Reiches, Berlin, 1939, p. 81, n. 241, pl. 91.

⁽⁶⁾ R. B. K. STEVENSON, *The Pottery dans The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford, 1943, p. 42. Pour la céramique polychrome, on se reportera également à C. H. MORGAN, *Corinth XI, The Byzantine Pottery*, Cambridge, mars 1942, notamment p. 67, mais aucune céramique de revêtement n'a été découverte sur ce site.

⁽⁷⁾ C'est le «jaune ferreux» dénommé ainsi par Ballardini, *op. l.*, p. 554.

⁽⁸⁾ Le même vert que celui décrit par RICE, *Burl. Mag.*, LXI, 1932, p. 281 ; rapproché par le même auteur (CA, VII, p. 75) du *verde toscana* (cf. aussi BALLARDINI, *loc. cit.*).

⁽⁹⁾ MIATEV, *op. l.*, p. 62 ; A. GRABAR (*Influences orientales*, p. 52), disposant d'un matériel beaucoup moins abondant, suggérait déjà le ix^e ou le x^e siècle. Dans le même sens, Ballardini propose «avant l'an 1000».

⁽¹⁰⁾ STEVENSON, *op. l.*, p. 47 et suiv.



a. Un saint. Céramique du musée de Baltimore.



b. Saint-Nicolas. (Musée de Baltimore.)

production jusque dans le courant du XI^e siècle. C'est la conclusion à laquelle est arrivée Mrs Ettinghausen en se basant sur diverses données archéologiques relatives à la basilique de Topkapu Saray et à Saint-Jean-Stoudios⁽¹⁾. Les indications de style sont plus vagues et toutes celles que nous avons relevées peuvent convenir aussi bien à la fin du IX^e siècle qu'aux X^e-XI^e siècles. Nous avons d'ailleurs signalé des différences dans la qualité technique de nos céramiques et il n'est pas nécessaire de les croire toutes rigoureusement contemporaines : à juger par la seule qualité du vernis, la plaque des demi-rosaces (AC 90) semble par exemple postérieure à celle des animaux (AC 87), bien qu'il puisse y voir la peut-être simplement une différence fortuite dans le succès de la cuisson. En définitive dans la mesure où l'on peut en décider aujourd'hui, cette production a dû être de bien peu postérieure à l'apparition de la céramique musulmane correspondante, au IX^e siècle. Elle n'a sans doute pas duré très longtemps. Celle qui nous intéresse peut avoir été légèrement postérieure à celle de Preslav — si les dates de celle-ci sont réellement impératives — mais elle appartient en tout cas au centre principal (Constantinople et ses abords jusqu'à Nicomédie), dont la Bulgarie n'a fait qu'imiter les produits : les plus anciens parmi ceux-ci ne nous sont peut-être pas encore connus.

Que la région de Constantinople et ses prolongements immédiats en Asie Mineure, aient été le foyer important dont Preslav est issu, on n'en saurait plus douter. Si l'on ajoute en effet au lot du Louvre les céramiques conservées à Baltimore, dont la plupart représentent des personnages, on aura avec les trouvailles sporadiques des fouilles de la capitale, un ensemble qui témoigne en faveur de sa primauté. Les deux saints que nous reproduisons grâce à l'obligeance de M. Verdier (fig. 15) représentent saint Nicolas bénissant et tenant un volume et un autre saint tenant une croix, dont le nom se termine par AS et ne devait pas comporter plus de sept ou huit lettres en tout (en supposant des ligatures). Le caractère byzantin de ces deux images ne fait pas de doute. Peut-être saint Nicolas a-t-il un aspect légèrement plus oriental, l'autre un type byzantin plus classique. On les comparera aux images de saints conservées à Moscou et qui proviendraient de Nicomédie⁽²⁾, mais les figures du Musée de Baltimore ne se laissent pas complètement assimiler à celles-ci. D'autre part, elles ont un aspect moins net, plus négligé, des couleurs moins strictement délimitées, que notre plaque au paon (AC 84) ou notre image de la Vierge (AC 83). Elles sont d'ailleurs nettement plus petites. Elles représentent peut-être une étape un peu plus tardive, en tout cas une main différente.

Sur la manière dont ont été utilisées nos plaques, nous ne savons presque rien : on ne peut que se reporter aux informations que la recherche archéologique a déjà fournies : elles sont pauvres. Ce mode de décor n'a peut-être pas été le substitut peu onéreux d'une matière plus riche mais a pu plaire par son caractère de nouveauté, au X^e siècle et être abandonné plus tard, quand on lui aura préféré les techniques traditionnelles. L'exemple

⁽¹⁾ ETTINGHAUSEN, *op. l.*, p. 87. Rice pour le gymnase de Zeuxippe retenait les X^e-XI^e siècles (*Byz. gl. Pot.*, p. 17).

⁽²⁾ RICE, *CA*, VII, pl. XXX. Les deux plaques de Baltimore ont été présentées au public, en attendant leur publication définitive, par M. VERDIER, *Bulletin of the Walters Art Gallery*, vol. 9, No. 2, nov. 1956.

souvent allégué de Jean VI Cantacuzène remplaçant, à une époque de détresse financière, au XIV^e siècle, sa vaisselle d'or et d'argent par des ustensiles de céramique⁽¹⁾ (exemple, si l'on ose dire, suivi par Louis XIV, ce qui en confirme la vraisemblance) ne s'applique pas forcément à l'architecture et au X^e siècle. Cette céramique décorative qui a pu servir à décorer des édifices laïques aussi bien que religieux⁽²⁾, être utilisée parallèlement avec d'autres matières, le marbre par exemple⁽³⁾, et revêtir le sol⁽⁴⁾ comme les murs, ne devait pas recouvrir la totalité des surfaces à décorer⁽⁵⁾. Comme à Kairouan dans la Grande Mosquée⁽⁶⁾, mais dans un style tout différent, les corniches, les plates-bandes devaient encadrer les murs, les fenêtres, les images parfois et l'ensemble devait laisser libre une partie des surfaces à décorer. Des pilastres verticaux s'élevaient de place en place, comme en témoigne outre le matériel découvert près de Sainte-Irène et dont on attend la publication, certains fragments provenant de Saint-Jean-Stoudios⁽⁷⁾. L'incrustation de plats dans les murs, en Grèce, en Italie et même en Roumanie⁽⁸⁾ rappelle sans doute tardivement l'usage ancien qui fut fait à Constantinople et ailleurs de nos plaques.

Ce qui est nouveau dans les documents que nous avons présentés ici, c'est que leur style, leur iconographie, accusent fortement un caractère byzantin qui avait semblé secondaire jusqu'à présent dans la céramique de revêtement. Les images de Baltimore (celles que nous présentons et les autres), notre Vierge (fig. 3 b), notre rosace (fig. 8 a), les fragments ornés d'ondulations (fig. 13 a, c) et de carrés imbriqués (fig. 14 b) ont un caractère à peu près exclusivement byzantin; la plaque aux animaux (fig. 11 f), document le plus oriental peut-être de la série, accuse, on l'a vu, par certains détails, des emprunts directs au répertoire de la peinture byzantine. Le paon (fig. 7 a), le bouquet d'acanthes (fig. 10 a), les rosaces (fig. 13 d), les damiers (fig. 12 a) relèvent d'une tradition byzantine ou paléochrétienne qui a subi l'empreinte de l'Orient mésopotamien et post-sassanide. Mais c'est là un trait qui n'est pas particulier à la céramique de revêtement, et celle-ci n'est

⁽¹⁾ *Byzantinae Historiae*, lib. XV, cap. XI, par. VI, corpus de Bonn, 1829, p. 788 (cité par Ballardini).

⁽²⁾ Au gymnase de Zeuxippe, déjà cité (RICE, *Byz. gl. Pot.*, p. 16).

⁽³⁾ A Sainte-Marie-Panachrantos à Constantinople, MACRIDY dans *Anzeiger der Jhrb. d. Deutsch. Arch. Inst.*, 1929, col. 344 et suiv. (où il n'est guère question de la céramique) et D.T. RICE, *CA* VII, p. 73 et pl. XXV, 2. On peut aussi faire intervenir à titre de comparaison les plaques carrées en marbre, ciselées d'un décor purement ornemental, de l'église de la Dormition à Nicée. On ne connaît pas leur disposition d'origine; T. SCHMIT, *Die Koimesis Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig, 1907, p. 20 et pl. X.

⁽⁴⁾ I. AKRABOVA, *Fouilles et Recherches*, III, Sofia, 1948 (1949), p. 100 et suiv., signale la découverte d'un dallage en céramique polychrome à Touzylak près de Preslav.

⁽⁵⁾ M.A. GRABAR s'est le premier prononcé sur ce point : *Influences orientales*, p. 47 et suiv.

⁽⁶⁾ G. MARCAIS, *Les Faïences de la Grande Mosquée de Kairouan*, Paris, 1928, voir notamment la pl. 28.

⁽⁷⁾ ETTINGHAUSEN, *op. l.*, p. 86, pl. XXXII.

⁽⁸⁾ Sur la Roumanie, voir C. NICOLSCU, *Le Décor du Monastère Néamt et la céramique monumentale en Moldavie au XV^e siècle*, dans *Studii si ceretari de Istoria Artei*, I-II, 1955, p. 115-136 (en roumain). En Italie signalons comme exemple l'église de Pomposa, (C. ERRARD, *L'Art byzantin*, III, *Ravenne e Pomposa*, pl. II, III, IV, VII, IX, X); en Grèce, l'église de Merbaka (J.A. HAMILTON, *Byzantine Art and Decoration*, New York, 1934, pl. 4).

pas plus orientalisée que l'art byzantin en général (tissus, marbres, vases, etc.) à l'époque des souverains macédoniens et des premiers Commènes⁽¹⁾. Nous avons trouvé des analogies avec des documents empruntés à la peinture à fresque, les miniatures, les tissus, l'orfèvrerie même et les mosaïques parfois, et si l'on ne peut guère conclure de cette diversité qui s'explique par le caractère empirique et incomplet de toute recherche de ce genre, elle est néanmoins l'indice d'une communauté de style à laquelle participent nos tuiles. Notons toutefois que la céramique en forme use d'un répertoire différent.

La céramique de revêtement se distingue enfin par un caractère technique de la production orientale la plus ancienne, caractère sur lequel il vaut la peine de s'arrêter ici : l'épaisseur de nos plaques ne dépasse pas, on l'a vu, 1 centimètre et n'atteint parfois que 0 m. 008. La mesure de l'épaisseur manque souvent dans les publications relatives à ce genre de céramique, mais M. Grabar avait déjà noté⁽²⁾ que la minceur des plaques de Patleina (0 m. 005 pour le saint Théodore) les opposait aux briques émaillées de la Mésopotamie antique et les apparentait à celles des Musulmans; il concluait de là à la reprise parallèle par Byzantins et Musulmans d'une habitude antérieure. Par contre, il semble qu'il y ait des céramiques de revêtement tardives beaucoup plus épaisses : un fragment que nous reproduisons (fig. 14 a) provenant de la collection Segredakis et qui aurait été trouvé avec des tessons de céramique byzantine à Salonique, lot offert au Louvre par M. Koutoulakis, mesure 0 m. 023 d'épaisseur. Il est en terre rouge (alors que la nôtre est toujours blanc crèmeux); l'émail est très solide (bleu sur blanc) et l'aspect, quoique fragmentaire, très oriental. La date est sans doute largement postérieure à celle du lot du Louvre et de Baltimore. Il y a là une production toute différente de la nôtre et qui est vraiment dans la tradition antique de la Mésopotamie et de la Perse. Beaucoup plus tard, la céramique de revêtement arménienne sera peut-être elle aussi une résurgence d'une ancienne tradition très orientalisée — et non un simple emprunt à la Turquie — comme l'avait conjecturé, en 1922, J. Ebersolt : « Beaucoup des anciennes églises (arméniennes) devaient être décorées de la sorte », écrit-il en effet⁽³⁾.

⁽¹⁾ Aux références déjà données, ajoutons encore le témoignage de M. GRABAR : *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, Muench. Jhb. d. Bild. Kunst, Dritte Folge, II, 1951, 32-60. L'auteur passe en revue les différentes catégories de produits de luxe qui témoignent de l'influence orientale et surtout sassanide; les céramiques de revêtement sont de ce nombre (p. 57). Enfin dans : *Un relief du XI^e siècle à Brauweiler et l'origine des motifs sassanides dans l'art du Moyen Âge*, (Mémoires d'un voyage d'études en Rhénanie de la Soc. des antiquaires de France, Paris, 1953, p. 227 et suiv.), l'auteur étudie l'existence des intermédiaires qui ont prolongé en Orient même les traditions sassanides. M. J. DAVID-WEILL en a donné récemment encore un exemple : *Une coupe d'argent de style sassanide*, Mon. Piot, XLV, p. 117-121. On sait d'autre part que les contaminations musulmanes aux X^e et XI^e siècles dans l'art byzantin sont certaines; ce problème a été étudié relativement à la sculpture de bas-relief, par G. MILLET et M. SOTIRIOU.

⁽²⁾ *Influences orientales*, p. 54.

⁽³⁾ J. EBERSOLT, *Les Faïences chrétiennes du Patriarcat arménien de Jérusalem*, in *Rev. des Ét. arméniennes*, II, 2, 1922, p. 115 et suiv. On trouvera la série complète de ces céramiques ornées toutes de scènes historiées de caractère religieux, dans une brochure portant le même titre et publiée en grec à Alexandrie, 1922, par C. A. NOMIKOU.

M. Talbot Rice et Mrs Ettinghausen concluait à l'existence d'un centre producteur à Constantinople et peut-être à Nicée ou Nicomédie, dont les ouvriers auraient été grecs. Nos trouvailles confirment leurs dires sur ce point : les corrélations que nous avons parfois aperçues avec l'art byzantin d'Asie Mineure permettent de conjecturer que cette dernière région a pu avant Constantinople, recevoir de l'Orient l'impulsion décisive dans ce domaine. Les découvertes futures éclairciront sans doute ces problèmes. L'ensemble de cette production se distingue par son style des produits analogues des Musulmans, à Samarra, à Kairouan ou ailleurs, et relève surtout de la tradition byzantine et de l'art de la Capitale auquel nous rattachons les documents du Louvre et de Baltimore : ultérieurement, si nos connaissances s'étendent dans ce domaine, on pourra peut-être cerner avec plus de précision leur rôle exact dans l'art byzantin de la capitale; en attendant on ne les dissociera pas complètement de l'Asie Mineure occidentale et on les fera dépendre de l'Orient seulement dans la mesure commune.

E. COCHE DE LA FERTÉ.

LES FENÊTRES CIRCULAIRES DE LA CATHÉDRALE DE CEFALÙ

ET

LE PROBLÈME DE L'ORIGINE DE LA « ROSE » DU MOYEN ÂGE

par

HEINRICH GERHARD FRANZ

Les vastes « roses », si impressionnantes, de nos cathédrales du Moyen Âge posent encore beaucoup de problèmes à la recherche des érudits. Ce sont surtout les problèmes qui concernent leur origine et les étapes de leur développement qui n'ont pas encore été éclaircis. En Orient, on peut suivre le destin de la fenêtre circulaire remplie d'une plaque ajourée de façon ornementale jusqu'à l'époque romaine et paléochrétienne⁽¹⁾. L'art islamique a continué cette tradition, et l'on peut observer l'expansion des fenêtres islamiques dans les arts chrétiens d'Italie et d'Espagne. Des raisons diverses nous font supposer que les pays de l'Italie méridionale et de la Sicile, qui étaient en contact étroit avec le monde islamique, ont joué un rôle important de médiateurs. Pendant deux siècles, ces pays se sont trouvés sous la domination de l'Islam dont la tradition artistique fut continuée par les princes normands. Mais il n'est pas de monuments conservés qui permettent de reconstituer la migration de la fenêtre ronde à remplissage ornemental de ces pays vers l'Occident.

Ainsi les premières grandes roses rayonnantes du Nord de la France, celle de la façade occidentale de Saint-Denis (1140 environ) et celle de la façade du transept de Saint-Étienne de Beauvais (peut-être un peu antérieure) se présentent à nous sans qu'on puisse indiquer les étapes antérieures de leur développement⁽²⁾.

Dans cet ordre d'idées, il faut signaler quelques grandes fenêtres circulaires en Sicile qui, peut-être, ont servi de pièces de liaison entre la fenêtre circulaire de l'Orient et la rose de l'Occident. Leur état défectueux ne permet pas d'affirmations absolues. Mais le seul fait qu'on trouve en Sicile des fenêtres circulaires et monumentales contemporaines des premières roses du Nord de la France nous paraît remarquable. Ce sont surtout les

⁽¹⁾ Cf. H. G. FRANZ, *Die Fensterrose und ihre Vorgeschichte in der islamischen Baukunst*, in *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* (Z. f. Kw.), 6 (1956), p. 1-22.

⁽²⁾ E. GALL, *Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, Teil I, p. 48, 143; FRANZ, Z. f. Kw., p. 1.

grandes fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù (fig. 1-3) qui attirent en Sicile la curiosité de l'érudit. Il y a tout lieu de croire que celles-ci datent de la même époque, ou même d'une époque un peu antérieure, que les plus anciennes roses françaises que nous venons de mentionner. On est donc conduit à se questionner sur leur forme originaire et à en tirer certaines conclusions.

On dit que la cathédrale de Cefalù tire son origine d'un vœu de Roger II (1110-1154) que celui-ci aurait fait quand son navire se trouvait en péril, probablement à l'occasion d'un voyage en 1128. La partie orientale de la cathédrale aurait donc été construite aux environs de 1130. En 1131, la première pierre fut posée. Probablement, l'abside et le transept ont été achevés rapidement avant 1148. La nef principale, par contre, a été ajoutée et on lui a donné un plan réduit⁽¹⁾.

À l'extérieur du transept et de l'abside, les fenêtres circulaires nous frappent par leur grandeur et leur emplacement exceptionnel. En outre, l'architecture de la cathédrale présente un grand nombre de formes particulières attestant des influences diverses qui convergeaient dans l'empire normand de la Sicile. Dans sa forme hybride, la cathédrale reflète la civilisation de cet empire, civilisation aussi variée que mixte⁽²⁾. La cathédrale se distingue des bâtiments érigés à la même époque à Palerme par de nombreux éléments venant du Nord. Ces éléments font entrevoir la collaboration de constructeurs normands venus peut-être d'Angleterre. On peut reconnaître cette influence dans les grandes colonnettes doubles à l'extérieur de l'abside principale ainsi que dans les claires-voies intérieures du transept. C'est, au contraire, l'influence de formes islamiques qui se manifeste dans les arcs entrecroisés du sanctuaire et des absides latérales. Les bâtiments de la ville de Palerme à l'époque de Roger II ne montrent pas de telles formes mixtes. Ici, c'est une subdivision obtenue par des arcs brisés feints qui prédomine (S. Giovanni degli Eremiti, fig. 4 et 5, Cuba, Zisa, S. Cataldo)⁽³⁾.

Les arcs entrecroisés ne s'y montrent pas encore. Ils ne se rencontrent que dans les constructions de la deuxième moitié du XII^e siècle. Enfin, les hautes colonnes superposées séparant les travées et supportant la voûte dans l'intérieur de l'abside montrent que les architectes ont voulu éviter les « Dienste » (colonnettes non interrompues) qui leur étaient si familières dans leur propre pays. À leur place, on a mis des colonnes superposées, ce qui correspond mieux à la conception méditerranéenne.

⁽¹⁾ Giuseppe SAMONÀ, *Il Duomo di Cefalù*, in *I monumenti italiani*, fasc. XIV, Rome, 1939; il existe également une monographie détaillée du même auteur, *Il Duomo di Cefalù*, Rome, 1939; Heinrich M. SCHWARZ, *Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen*, 1. Teil : *Die lateinischen Kirchengründungen des 11. Jahrhunderts und der Dom in Cefalù*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 6 (1942-1944), p. 1 et suiv. Sur Cefalù en particulier p. 60 et suiv. Guido DI STEFANO, *Monumenti della Sicilia Normanna*, Palermo, 1955 (cf. W. KRÖNIG, *Kunstchronik*, 9, 1956, p. 156 et suiv.).

⁽²⁾ ANI. DE STEFANO, *La cultura in Sicilia nel periodo Normanno*, Bologna, 1954.

⁽³⁾ G. U. ARATA, *L'architettura arabo-normanna e il rinascimento in Sicilia*, Milan, 1914; G. MARCAIS, *L'architecture musulmane d'Occident*, Paris, 1954, p. 118 et suiv. Sur l'art normanno-islamique en Sicile cf. Th. KUTSCHMANN, *Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien*, Berlin, 1900; V. VALENTI, *L'arte dell'era normanna*, in *Il Regno Normanno, Conferenze tenute per l'VIII centenario... di Ruggero*, Biblioteca Storica Principato XVI, Messine-Milan (1932), p. 195 et suiv. Fig. chez H. M. Schwarz, *Sizilien*, Vienne, 1945.

Dans ce mélange de formes hétérogènes, les grandes fenêtres circulaires se distinguent de façon frappante. Jusqu'ici, cependant, elles n'ont guère attiré l'attention. Leur importance réside d'abord dans leur grandeur extraordinaire, puis dans leur position. Elles se trouvent à des endroits où, en général, on ne rencontre pas de telles fenêtres. Au XII^e siècle, des fenêtres circulaires sont placées ou bien au-dessus de la claire-voie ou bien au pignon des façades des transepts ou de la nef occidentale. En Apulie, on peut signaler les pignons



FIG. 1. — Cefalù. Cathédrale.

de Saint-Nicolas de Bari (fig. 6). D'ailleurs, c'est aussi la position des roses les plus anciennes des églises françaises⁽¹⁾. Mais ces fenêtres circulaires de Sicile n'ont pas été inspirées par des modèles apuliens et ne correspondent pas non plus à l'usage français. Cela nous permet de supposer qu'elles ont suivi des modèles indigènes. Aux façades du transept de

⁽¹⁾ Carl A. WILLEMSSEN, *Apulien, Land der Normannen, Land der Staufer*, Leipzig, 1914, pl. 143 et suiv.; cf. aussi FRANZ, *Z. f. Kw.*, op. cit., p. 20.

Cefalù⁽¹⁾, les fenêtres circulaires sont placées dans la partie inférieure. Une large bordure, qui excède de beaucoup le diamètre de l'ouverture, fait ressortir les fenêtres et en renforce l'effet. Du côté de l'abside, les *oculi* sont bouchés par une maçonnerie. Au transept, par contre, ils sont encore ouverts, mais le vitrage actuel en châssis de bois est récent; il ne date probablement, sous sa forme présente, que de la restauration de 1670⁽²⁾.

La question cruciale est le problème du remplissage primitif de ces ouvertures. Dans leur premier état, les fenêtres circulaires de l'abside doivent également avoir été ouvertes. Probablement, elles ont été bouchées, quand, suivant un plan déjà altéré, on couvrit l'abside de mosaïques. Apparemment le plan primitif n'avait pas prévu de telles mosaïques ou, au moins, une telle expansion donnée à ces mosaïques. L'architecture et les mosaïques ne peuvent pas avoir été conçues d'après le même plan. En tout cas, il faut admettre que les niches actuelles, dans leur état primitif, ont été des ouvertures rondes. La maçonnerie du fond de ces niches est faite de pierres brutes et inégales. Il faut donc qu'on n'ait fermé les fenêtres qu'au moment où les mosaïques furent placées ou, selon une autre conjecture, à l'occasion de la construction de la voûte de l'abside⁽³⁾.

Quant au remplissage de ces ouvertures rondes, on peut d'abord affirmer qu'il ne s'agissait pas de vitres. Il existe d'anciens rapports qui nous apprennent que les fenêtres des grandes églises siciliennes étaient fermées de plaques percées (*transennae*) qui étaient en stuc ou en plomb. Un historien du xvi^e siècle a rapporté que les fenêtres de la cathédrale de Monreale *in vece di retri hanno piastre di piombo forate con certi lavori*⁽⁴⁾; et à la cathédrale de Palerme la fenêtre était *plumbeis laminis perforatis obvallata*, c'est-à-dire, fermée de plaques de plomb percées⁽⁵⁾. De 1658 à 1668, l'archevêque fit enlever les plaques opaques et les fit remplacer par des vitraux lumineux qui correspondaient mieux au goût de l'époque. A cette époque, c'était l'éclairage intégral de l'intérieur que l'on recherchait. C'est probablement pourquoi tous ces remplissages furent supprimés.

Il n'en est resté que des vestiges insignifiants. A l'église de S. Antonio à Taormine, on trouve dans la partie qui date du xv^e siècle une seule ancienne fenêtre en plomb qui y a été réutilisée⁽⁶⁾. La plaque est percée de trous qui forment un dessin régulier; on appelle cette

⁽¹⁾ Pour faire une comparaison, on pourrait signaler la fenêtre circulaire à la façade du transept de l'église du monastère de Maria-Laach. Cependant, c'est l'accentuation obtenue par une bordure qui lui manque et ses dimensions sont moins monumentales que celles de Cefalù. Fig. chez Wilhelm Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, Bilder, Leipzig, 1943, p. 122.

⁽²⁾ Sur le bord oriental du transept méridional de la cathédrale de Cefalù, on a ciselé une inscription qui porte la date de 1670. Cette inscription parle d'une restauration faite en cette année.

⁽³⁾ H. M. SCHWARZ, *op. cit.*, in *Röm. Jb.*, p. 74; LAZAREFF, *The mosaics of Cefalù*, in *The Art Bulletin*, 17 (1935), p. 184 et suiv.; O. DEMUS, *The mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949 (p. 4 : l'histoire de la construction de la cathédrale de Cefalù).

⁽⁴⁾ GIOV. LUIGI LELLO, *Historia della chiesa di Monreale*, Rome, 1596, p. 36 et suiv.; A. SALINAS, *Trafori e vetrate nelle finestre delle chiese medioevali di Sicilia*, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, vol. II, Palerme, 1910, p. 495 et suiv.

⁽⁵⁾ GIOV. M. AMATO, *De principe templo panormitano*, Palerme, 1728, p. 105; SALINAS, *op. cit.*, p. 495 (cf. aussi la note 2).

⁽⁶⁾ Fig. chez Salinas, *op. cit.*, p. 499.

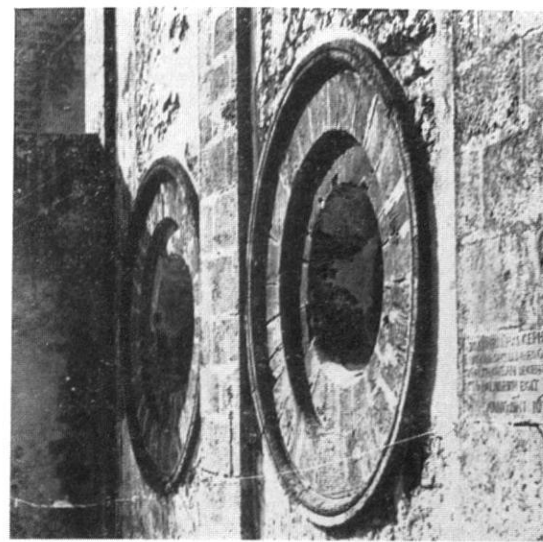


FIG. 2. — Cefalù. Côté sud.

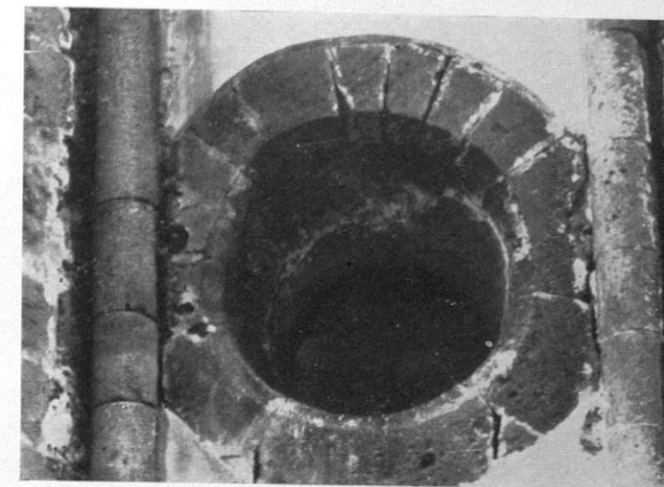


FIG. 3. — Cefalù. Abside.

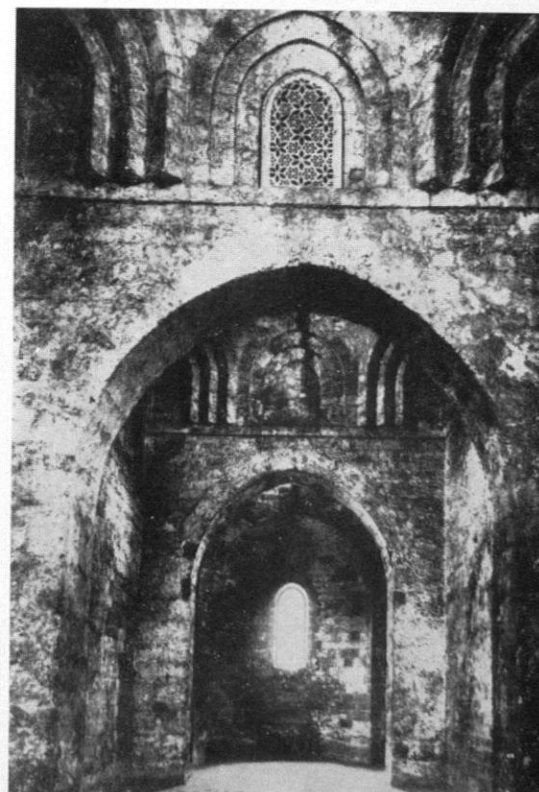


FIG. 4. — Palerme. S. Giovanni degli Eremiti.

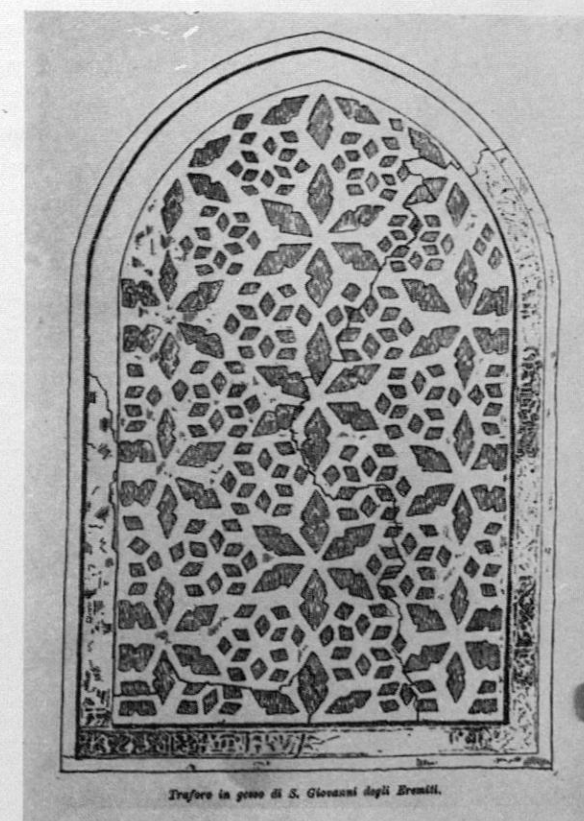


FIG. 5. — Palerme. S. Giovanni degli Eremiti.
Clôture de fenêtre.

forme de remplissage *transenna* ou *claustrum*. On peut suivre l'histoire de ces fenêtres (qui sont le plus souvent en pierre) jusqu'à l'époque paléochrétienne⁽¹⁾. A l'époque islamique, la fenêtre à *transennae*, alors en stuc, fut l'objet de l'épanouissement d'un riche décor. Il est permis de prétendre qu'à l'époque où la Sicile se trouvait sous la domination de l'Islam, les fenêtres islamiques en stuc y ont exercé une influence décisive. On peut prouver qu'un grand nombre de ces fenêtres existait en Égypte au temps de Fatimides et même déjà au temps des Tulunides (Mosquée Al-Azhar, mosquée de Ibn Tulun, mosquée Al-Hakim au Caire, etc.). En Sicile, on n'a trouvé de fragments de ces fenêtres en stuc que dans l'église de S. Maria dell'Ammiraglio à Palerme (dite Martorana, consacrée en 1143)⁽²⁾. Comme ce ne sont que les bordures qui en ont été conservées, on ne peut plus reconnaître le dessin de l'ajour intérieur. Mais comme la bordure est ornée d'inscriptions arabes, tout permet de croire que ce type de fenêtre a été créé d'après des modèles islamiques. On peut donc supposer que la plaque elle-même a été percée selon un thème ornemental. D'autres fragments de fenêtres, fragments dont l'origine n'est pas certaine, se trouvent, sous forme de moulages, à l'église de S. Giovanni degli Eremiti à Palerme⁽³⁾. Ces plaques, destinées à des baies verticales, montrent pour la plupart des percements exécutés selon des dessins uniformes et répétés. On peut supposer que les remplissages des fenêtres circulaires se sont, par contre, adaptés à la forme arrondie, quant au dessin de leurs percements. Malheureusement, il ne s'est pas conservé en Sicile de remplissage de fenêtres circulaires. Il ne reste donc qu'à donner des précisions sur les différentes possibilités de la conception et de la formation de ces plaques circulaires. Trois et même quatre formes principales peuvent être prises en considération. Il se peut que la plaque ait eu des trous régulièrement répartis autour d'un centre. Il existe un exemple de ce type du XII^e ou du commencement du XIII^e siècle à l'église de S. Catarina à Galatina en Apulie dont une fenêtre circulaire est conservée (fig. 7). La rosace du chœur de la cathédrale de Bari (fig. 6) montre un certain développement de ce dessin. Le centre est entouré de trous de diamètres différents. La date n'en est pas certaine. La cathédrale fut construite pendant la deuxième moitié du XII^e siècle.

Cette forme se rattache au type le plus simple de transenne percée qui nous est connu depuis l'époque paléochrétienne et que les églises byzantines ont conservé jusqu'au moyen âge. Le dessin que forment les trous (*Lochmuster*) se trouve déjà dans les fenêtres circulaires de Syrie à l'époque paléochrétienne, et il a été développé en France au XII^e et au

⁽¹⁾ H. G. FRANZ, *Die Stuckfenster im Qasr al-Hair al-Gharbi*, in *Wissenschaftliche Annalen*, 5, 1956, p. 465-483; H. G. FRANZ, *Neue Funde zur Geschichte des Glasfensters*, in *Forschungen und Fortschritte*, 29 (1955), p. 306 et suiv.; du même auteur, *Transennae als Fensterverschluss, ihre Entwicklung von frühchristlicher bis in islamische Zeit*, en préparation, in *Mitteil. des Deutsch. Arch. Inst. in Istanbul*, 1956.

⁽²⁾ SALINAS, *op. cit.*, p. 495 et pl. 1 et 2.

⁽³⁾ C'est à S. Giovanni degli Eremiti à Palerme que se trouvent des moulages en plâtre de fragments des anciennes plaques. (Fig. chez SALINAS, *op. cit.*, p. 501.) C'est sur ce modèle qu'on a reconstitué les fenêtres qui furent insérées de nouveau lors de la restauration. Malheureusement, on ne peut plus vérifier si, dans d'autres églises, comme S. Cataldo à Palerme et S. Trinità à Castelvetro, on a utilisé d'anciens restes pour les remplissages à transennes lors de la remise à neuf.

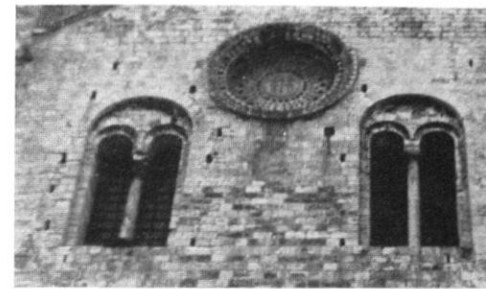


FIG. 6.
Bari. Cathédrale Saint-Nicolas. Pignon.

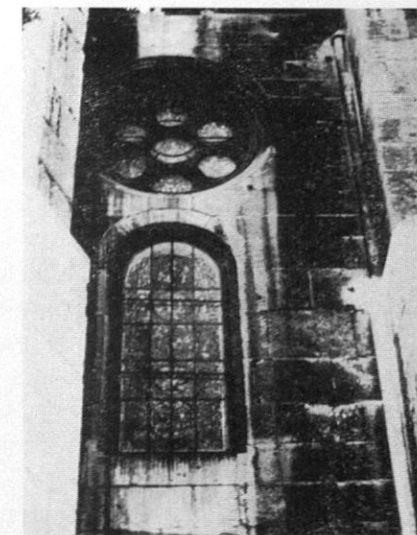


FIG. 8.
Lyon. Cathédrale. Baie du XII^e siècle.



FIG. 7. — Galatina. Église S. Catarina.

xiii^e siècle dans les grandes roses avec un dessin de trous ronds ou de trous en forme d'étoile (cathédrales de Chartres et de Laon). Dans les parties de la cathédrale de Lyon qui datent du xii^e siècle on trouve un exemple ancien de ce dessin (fig. 8). Dans cette rose, on a repris l'ancien thème de petits trous, mais on en a agrandi l'échelle pour aboutir à un dessin qui réunit plusieurs grandes ouvertures.

Si les fenêtres circulaires de Cefalù étaient ainsi obturées, elles représenteraient une étape intermédiaire importante de la migration de la rose de l'Orient en Occident. Une autre sorte de percement est représenté par l'oculus en forme de médaillon ornamental. Son dessin montre des décors d'éléments floraux ou d'animaux stylisés. On en trouve des exemples dans les deux fenêtres rondes de Pomposa (xi^e siècle, fig. 9), les fenêtres hexalobes de la Grande Mosquée de Kairouan (862, fig. 10), la fenêtre circulaire de l'église S. Giusta à Bazzano (date incertaine)⁽¹⁾ et le médaillon percé de la mosquée Al-Aqmar au Caire (1125)⁽²⁾. Ces motifs indiquent également une très forte influence venant du domaine de l'art islamique. Les formes ornementales des fenêtres circulaires ont été inspirées et influencées par celles du médaillon. Ce médaillon jouait un grand rôle en tant qu'élément ornemental dans l'architecture islamique.

Une autre forme particulière de la fenêtre circulaire est le remplissage à décor d'entrelacs. On peut déduire l'origine islamique de cette fenêtre de quelques spécimens conservés. L'exemple le plus notable est la fenêtre circulaire, très monumentale, trouvée dans le château des Ommeyyades à Khirbat al-Mafjar (entre 724 et 743) (fig. 11)⁽³⁾. Pour les xi^e et xii^e siècles, il faut signaler plusieurs petites fenêtres circulaires de cette sorte. Comme exemples islamiques citons une fenêtre de l'Aljoferia de Saragosse (xi^e siècle) et une fenêtre du Bab al-Akdar au Caire (1152, fig. 12). En Italie, cette sorte de fenêtre circulaire se rencontre dans le tympan du portail de S. Alipio qui se trouve dans la partie nord-ouest de l'église Saint-Marc de Venise⁽⁴⁾. Ici encore, il faut souligner que toutes ces fenêtres se sont développées en partant du médaillon ornamental; des médaillons semblables (avec un dessin à entrelacs) à la mosquée Al-Hakim au Caire en font preuve (vers l'an 1000)⁽⁵⁾.

En Sicile, il y a trois fenêtres au Palazzo Chiaramonti à Palerme qui appartiennent à ce dernier type. Elles se trouvent insérées dans le tympan d'une fenêtre tripartite, au premier étage des arcades de la cour (fig. 13 et 14)⁽⁶⁾. Cette fenêtre, au moins sa partie supérieure avec ses trois petites fenêtres rondes, provient probablement d'une partie plus ancienne du

⁽¹⁾ Cf. aussi Ugo TARCHI, *L'arte christiano-romana nell'Umbria e nella Sabina*, Milan, 1937, vol. II, pl. 115.

⁽²⁾ On peut suivre les origines de l'église S. Giusta jusqu'au xi^e siècle. Peut-être les fenêtres circulaires ont-elles fait partie de cette construction plus ancienne. Le bâtiment actuel a été érigé en 1238. Ignacio Carlo GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, vol. I, Milan-Rome, 1927, p. 9 et suiv., p. 321 et suiv. Quant aux fenêtres en forme de médaillon, cf. FRANZ, *op. cit.*, *Z. f. Kw.*, p. 16.

⁽³⁾ FRANZ, *Z. f. Kw.*, p. 6 et suiv. Sur les fouilles de Khirbat al-Mafjar : H. G. FRANZ, *Das Omayyadenschloss in Khirbat al-Mafjar*, in *Forschungen und Fortschritte*, 30 (1956), Heft 10, p. 298-305.

⁽⁴⁾ Figures chez H. G. FRANZ, *Die Stuckfenster im Qasr al-Hair al-Gharbi*, in *Wissenschaftl. Annalen*, 5 (1956), p. 480, fig. 15.

⁽⁵⁾ K. A. C. CRESWELL, *The Muslim Architecture in Egypt I*, Oxford, 1952, pl. 17 et suiv.

⁽⁶⁾ ARATA, *op. cit.*, pl. 87, 88.

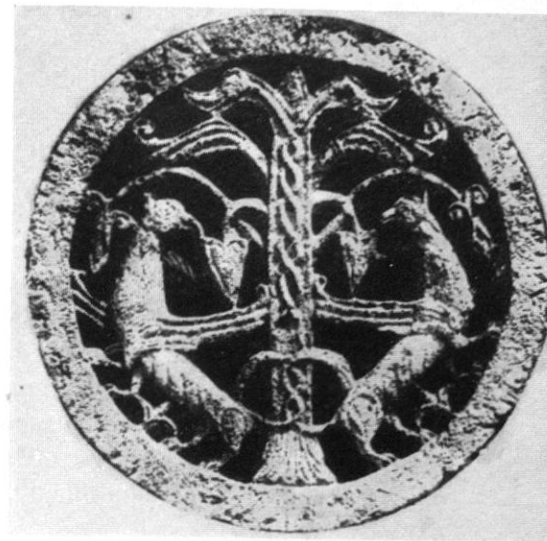


FIG. 9. — Pomposa. Porche.

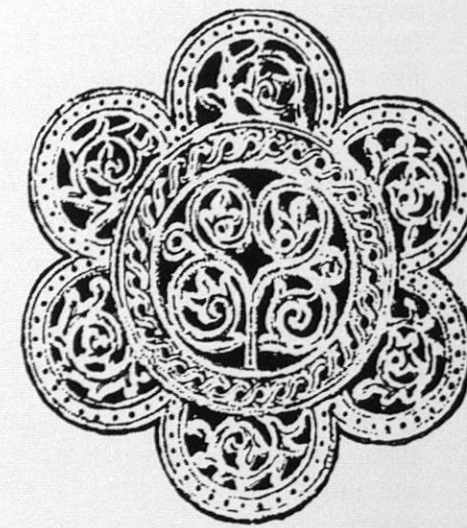


FIG. 10. — Kairouan. Grande mosquée. Tambour de la coupole.



FIG. 11. — Khirbat al-Mafjar. Château des Ommeyyades.

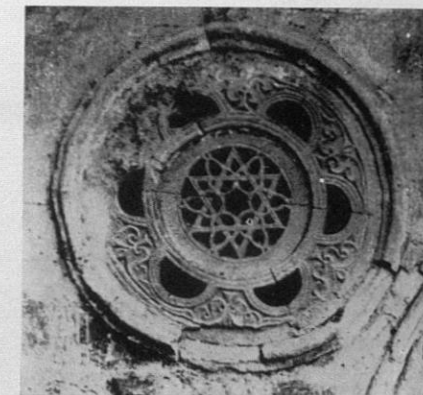


FIG. 12. — Le Caire. Bab al-Akdar.

palais. Les constructions principales du palais actuel ont été commencées en 1307⁽¹⁾, et on peut facilement distinguer les fenêtres du XIV^e siècle à la façade extérieure (fig. 15) de la fenêtre la plus ancienne (fig. 13 et 14). L'une de ces fenêtres extérieures possède également une ouverture circulaire placée dans le tympan (fig. 16), mais elle se détache distinctement du dessin à entrelacs de la fenêtre plus ancienne, dessin exécuté de façon plus minutieuse. En Sicile, la tradition de ces « transennes à entrelacs » s'est conservée jusqu'au XIV^e siècle. A la fenêtre du XII^e siècle on distingue trois dessins à entrelacs différents : un entrelacement en forme d'étoile et deux tresses nouées, motifs qui dominent les médaillons dans l'architecture islamique depuis une époque très ancienne (IX^e siècle). Il faut se représenter que les fenêtres rondes islamiques qui servirent de modèles aux fenêtres circulaires de l'architecture chrétienne ont été décorées de cette manière. On rencontre de telles fenêtres aux dimensions réduites en Apulie et à Saint-Marc de Venise⁽²⁾. Mais le nombre des fenêtres est trop petit pour qu'on puisse conclure que, dans le domaine de l'art islamique, la subdivision de la fenêtre circulaire n'aurait pas dépassé ces formes purement ornementales et que c'était l'artiste chrétien, un occidental voire un artiste de l'Europe centrale qui aurait développé la rose à arcades rayonnantes, rigoureusement groupées autour d'un centre.

Il se peut que les fenêtres circulaires à la façade méridionale du transept de Saint-Pierre d'Aulnay, en Poitou (entre 1100 et 1130)⁽³⁾ (fig. 17), ainsi que des fenêtres semblables à Saint-Pierre de Spolète (fig. 18) se soient développées depuis la forme simplifiée de tels remplissages à dessins géométriques et à motifs d'entrelacs et de tresses. A Aulnay, l'ouverture est écartelée par quatre segments de cercle tournés vers le centre. Dans les fenêtres circulaires de la façade de Saint-Pierre de Spolète, quatre segments se joignent dans un losange sphérique qui à son tour enferme un carré sphérique.

Tandis qu'on peut signaler des exemples anciens pour tous les fenestragés que nous venons de mentionner, il n'en est pas ainsi quant au remplissage des fenêtres rayonnantes. A la rigueur, on pourrait signaler les rosaces de San Miguel de Lillo, en Asturie (entre 842 et 850) qui posent la question d'une étape intermédiaire dans le développement de la fenêtre rayonnante⁽⁴⁾. La rose rayonnante, en tant que motif de percement, était déjà connue en Espagne à l'époque wisigothique. Une plaque à jour de la mosquée de Mezquita à Cordoue (fig. 19) en donne la preuve⁽⁵⁾. De même, des figurations de la moitié d'une rose à arcades rayonnantes dans la miniature catalane du X^e siècle démontrent que le

⁽¹⁾ Malheureusement, on manque de recherches détaillées sur l'histoire de la construction de ce palais; fig. chez H. M. SCHWARZ, *Sizilien*, pl. 53; ARATA, *op. cit.*, pl. 87, 88.

⁽²⁾ Fig. chez H. G. FRANZ, *Wissenschaftliche Annalen*, 6 (1956), p. 480. Des fenêtres circulaires à remplissage d'entrelacs à Ruvo, cathédrale, façade, et au milieu des fenêtres rayonnantes de Troia et Bitonto : figures chez WILLEMSSEN, *op. cit.*, pl. 190, 58, 179.

⁽³⁾ CROZET, *L'art roman en Poitou*, Poitiers, 1948, p. 44 et suiv.; FRANZ, *Z. f. Kw.*, *op. cit.*, p. 16, notes 44, 47; Saint-Pierre de Spolète : fig. chez C. RICCI, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart, 1925, p. 117.

⁽⁴⁾ *Ars Hispaniae*, vol. II, Madrid, 1947, p. 361 et suiv.

⁽⁵⁾ Fig. chez Henri TERRASSE, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, Paris, 1932, pl. IV-d, en regard de la page 56.

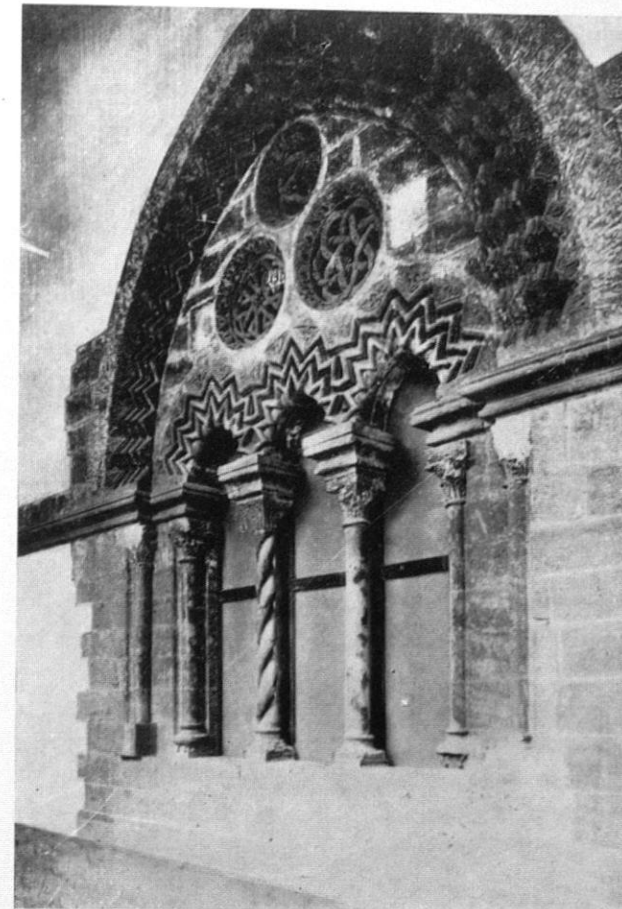


FIG. 13. — Palerme. Palais Chiaramonti. Arcade au premier étage sur la cour.



FIG. 14. — Palerme. Palais Chiaramonti. Arcade au premier étage sur la cour.

motif des arcades rayonnantes était déjà connu en Espagne pendant le haut Moyen Âge ⁽¹⁾. C'est la rose ayant la forme d'une roue d'arcades qui, vers 1140, prédomine dans le nord de la France.

Une question se pose donc : à partir de quelles formes intermédiaires ces rosaces se sont-elles développées ? Jusqu'à présent, on n'est pas arrivé à découvrir dans les fenêtres rondes plus anciennes le type de la rose à roue d'arcades. Cependant, il y a des raisons qui permettent de croire qu'elle aussi tire son origine de l'art islamique. Il faut surtout mentionner l'existence de roues d'arcades, dans l'architecture et dans l'art ornemental de l'époque des Omayyades ⁽²⁾.

En face de toutes ces questions, on regrette particulièrement que les remplissages des fenêtres circulaires de Cefalù ne soient pas conservés et qu'ils ne puissent plus nous attester s'ils représentent un développement de dessins familiers à l'art islamique ou à l'art byzantin, ou bien si de nouvelles formes indigènes se sont développées en Sicile.

C'est également en vain qu'on soulève la question des remplissages des grandes ouvertures circulaires de la partie orientale de la cathédrale de Palerme ; aujourd'hui, elles sont maçonnées ou dépourvues de remplissages. Elles se trouvent dans une construction qui a été l'objet de bien des discussions : le transept surélevé à la façon d'une tour. Il se trouve du côté oriental, devant les absides ⁽³⁾. C'est peut-être une construction assez ancienne qu'on a incorporée dans la nouvelle cathédrale commencée en 1170. Dans cette partie, les formes

⁽¹⁾ J. D. BORDONA, *Die spanische Buchmalerei*, vol. I, Florence, 1930, pl. 15a (date supposée : 975).

⁽²⁾ H. G. FRANZ, *Das Omayyadenschloss von Khirbat al-Mafjar*, in *Forschungen und Fortschritte*, 30 (1956) Heft 10, p. 302.

Une rose sur la façade de l'église S. Vittoria à Monteleone Sabina (Ombrie) présente une intéressante étape intermédiaire. La petite roue a été coupée dans une plaque ronde en pierre, plaque qui se trouve insérée dans l'ouverture circulaire. Ici, nous trouvons donc peut-être une forme intermédiaire antique qui s'est conservée. Elle démontre clairement qu'elle tire son origine de la plaque percée à la manière des transennes (fig. 20). L'église fut construite en 1100 et consacrée en 1156. Cette rose rayonnante est peut-être antérieure aux grandes roses rayonnantes de France. Fig. chez Ugo TARCHI, *op. cit.*, pl. 193.

Il faut signaler l'existence de grandes fenêtres circulaires dans des églises de l'Arménie. On en trouve par exemple à l'église de Zwartnotz (VII^e siècle) (il s'agit d'une reconstruction du bâtiment d'après des débris retrouvés) et dans le modèle d'une église ronde que le roi Gagik en tant que fondateur porte sur ses bras (N. S. BUNIATOW et Ju. S. JARALOW, *Architektura Armenii*, Moscou, 1950, p. 57, fig. 42 et p. 70, fig. 53 ; N. MARR, *Ani*, Moscou-Leningrad, 1934, pl. XXVII, 91.). A la cathédrale d'Ani, on a placé des fenêtres circulaires sur les pignons de la façade d'entrée et sur les façades latérales. Leurs bordures sont d'un diamètre excessif et montrent des ornements frappants. Aussi ces fenêtres remplissent-elles une fonction importante dans le plan général de l'église (Ch. TEXIER, *Description de l'Arménie, la Perse et Mésopotamie*, Paris, 1852, pl. 17, 20 ; BUNIATOW-JARALOW, *op. cit.*, p. 69, fig. 52). De grandes fenêtres circulaires à remplissage percé d'entrelacs se trouvent dans l'architecture byzantine des pays balkaniques, par exemple à l'église serbe de Kruševac. Cependant, ces fenêtres appartiennent au XIV^e siècle. Probablement, elles sont le résultat d'une influence islamique venue peut-être de Byzance ou de l'Italie méridionale (Wlad. SAS-ZALOZIECKY, *Die Byzantinische Kunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen*, Südosteuropäische Arbeiten, 46, Munich, 1955, fig. 8).

⁽³⁾ Antonio ZANCA, *La cattedrale di Palermo*, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, Suppl. agli atti, n° 3, Palermo, 1952.

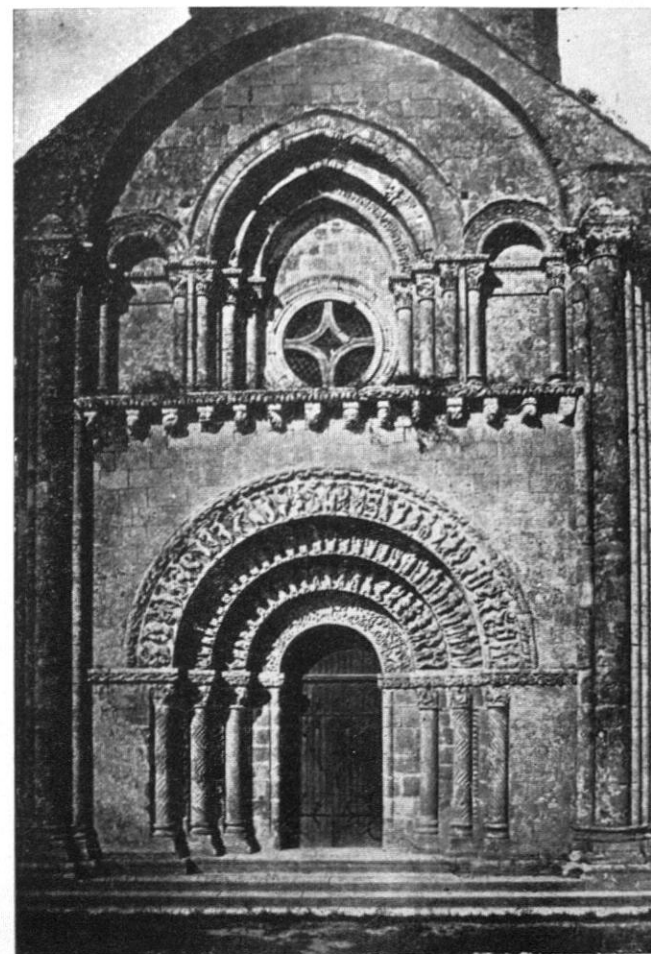


FIG. 17. — Aulnay (Charente-Maritime).
Façade sud du transept.



FIG. 15. — Palerme.
Palais Chiaramonti.
Façade.



FIG. 16. — Palerme. Palais Chiaramonti. Façade.

des arcs aveugles sont plus simples que celles de la grande nef et elles nous autorisent à prétendre que cette tour date de la première moitié du XII^e siècle, c'est-à-dire de l'époque de Roger II (1110-1154). Ce qui manque, c'est l'incrustation colorée et la taille caractéristique des pierres des arcs aveugles, deux traits qui caractérisent les monuments de la deuxième moitié du XII^e siècle. La subdivision obtenue par des arcs simples rappelle les constructions de l'époque de Roger II, comme le Palazzo reale (Torre Pisana) ou la Cuba et la Zisa à Palerme⁽¹⁾. En tout cas, il semble que cette partie orientale a été construite selon un autre plan. Elle ne s'intègre pas très bien dans le plan d'ensemble de la cathédrale. C'était peut-être un large bâtiment servant d'entrée à une cathédrale plus ancienne, comme le montre aussi son orientation différente. La restauration du XVIII^e siècle ôta à cette partie tout son sens en y ajoutant une coupole baroque. Une vue ancienne, antérieure à la restauration, montre que la fenêtre méridionale était complètement ouverte, preuve qu'elle n'a été maçonnée que plus tard et que jadis elle a été effectivement une baie circulaire⁽²⁾.

Si cette tour orientale de la cathédrale de Palerme était plus ancienne, ses fenêtres rondes ne seraient pas très éloignées dans le temps de celles de Cefalù. Elles se situeraient ainsi à une époque sensiblement contemporaine des grandes roses, et c'est justement pourquoi il serait important de connaître la forme primitive de leur remplissage.

Zanca, auteur d'un ouvrage sur cette construction, a omis d'aborder la question : « come queste grandi finestre circolari fossero munite di lastre marmoree a transenna, o di lastre plumbee » c'est-à-dire qu'il laisse non résolu le problème de savoir de quelle façon ces fenêtres munies de transennes de pierre ou de stuc ou de plomb étaient fermées⁽³⁾.

Enfin, il faut signaler en Sicile la cathédrale de Messine. Il est resté peu de choses de son état primitif après les deux grands tremblements de terre de 1783 et 1908, mais, apparemment, elle a été reconstruite chaque fois selon sa forme ancienne⁽⁴⁾. A l'abside et au transept, plusieurs fenêtres rondes frappent le spectateur; peut-être est-ce encore une maçonnerie ancienne? A la cathédrale actuelle, reconstruite après le tremblement de terre de 1908, elles sont fermées de transennes modernes en stuc. Elles ont été exécutées

⁽¹⁾ SCHWARZ, *Sizilien*, op. cit., pl. 41 et suiv.

⁽²⁾ Une vieille vue de la cathédrale avant la restauration de l'époque baroque se trouve chez ZANCA, op. cit.; SCHWARZ, *Röm Jb.*, op. cit., p. 108, fig. 71.

⁽³⁾ ZANCA, op. cit., p. 69-70. A la façade de l'église sicilienne S. Filippo S. Giovanni à Fiore, façade qui, de façon générale, manque complètement de subdivisions, on a placé une grande fenêtre hexalobe en châssis rond et trois fenêtres polylobées plus petites qui encadrent la grande fenêtre. Fig. chez VALENTI, op. cit., pl. XVI, fig. 32, appelé dans le texte (p. 205) « cenobi di S. Filippo ». On n'a pas la date exacte de ce bâtiment; approximativement, Valenti le date de l'époque normande. Ces grandes fenêtres polylobes s'apparentent aux fenêtres circulaires et monumentales de la Sicile.

⁽⁴⁾ S. BOTTARI, *Il Duomo di Messina*, Messine, 1929; F. VALENTI, *Les travaux de restauration du dome de Messine*, in *Mouseion*, 6 (1932), p. 155 ff; SCHWARZ, *Röm Jb.*, op. cit., p. 54 et suiv. Quant à la question de savoir si les petits oculi de la « Tour Pisane » du Palazzo Reale de Palerme, qui se trouvent sous les arcs brisés feints, faisaient partie de la construction ancienne, ou s'ils ont été ajoutés, on reste dans l'incertitude. On peut espérer que des recherches historiques détaillées nous renseigneront sur ce problème ainsi que sur d'autres questions relatives à ce bâtiment. Cf. SCHWARZ, *Sizilien*, pl. 5; VALENTI, op. cit., pl. XLI et suiv.

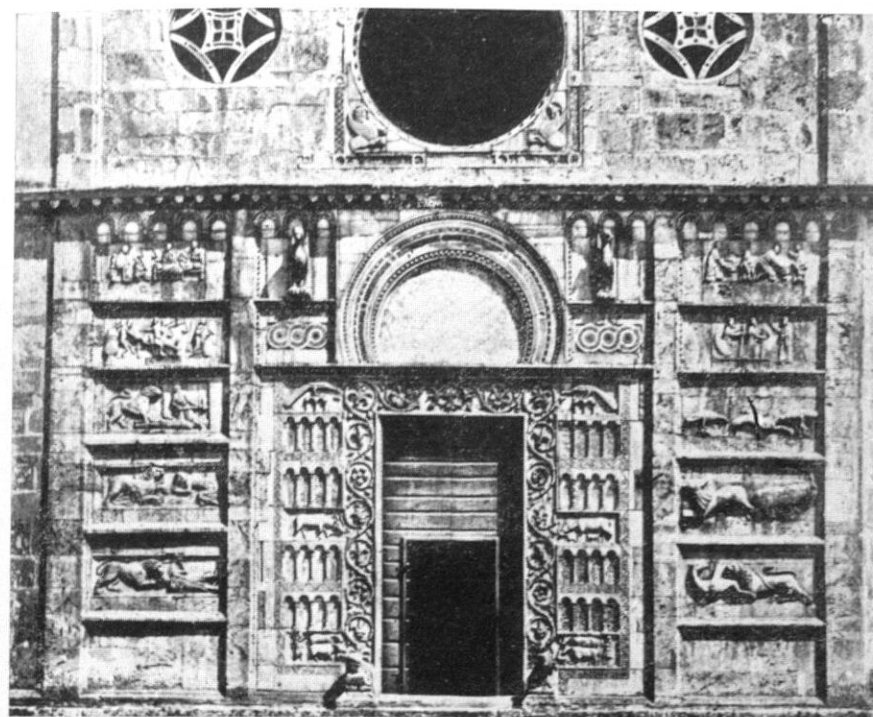


FIG. 18. — Spolète. Saint-Pierre. Façade.

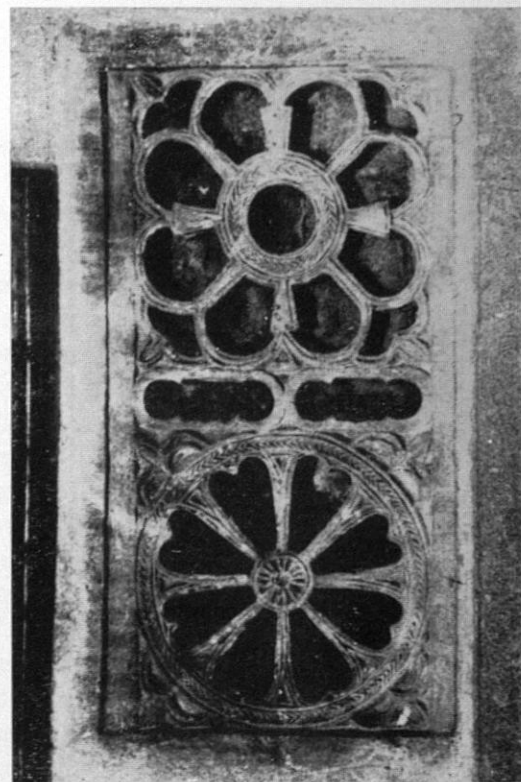


FIG. 19. — Cordoue. Mosquée de Mezquita. Plaque ajourée de l'époque wisigothique.



FIG. 20. — Monteleone Sabine (Ombrie). Église S. Vittoria. Façade.

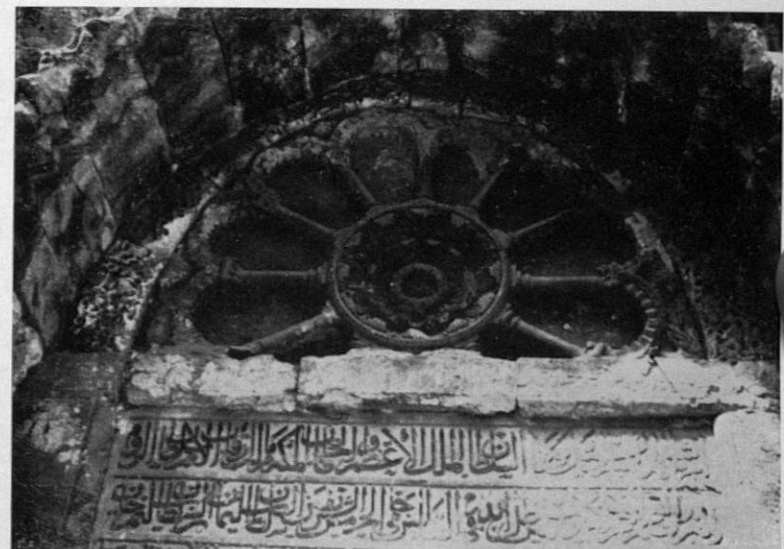


FIG. 21. — Jérusalem. Mosquée El-Aqsa. Fenêtre au mirhab Zakariyya.

sans goût et leurs motifs montrent un dessin décevant. Cependant, ces fenestragés peuvent donner une idée des transennes primitives qui s'y trouvaient peut-être auparavant. Mais il y a tout lieu de croire qu'auparavant leur dessin s'adaptait plus adroitement à la forme circulaire des fenêtres.

Quant à l'Italie méridionale, on n'y a pas trouvé non plus de roses rayonnantes antérieures à celles de Beauvais, c'est-à-dire antérieure à 1140. On est frappé par le grand nombre de roses rayonnantes du XII^e et XIII^e siècle en Apulie, en Toscane et dans le reste de l'Italie centrale (fig. 20)⁽¹⁾. Il reste à examiner si celles-ci se sont développées en toute indépendance ou si leur existence s'explique par une influence venue du nord de la France? On s'étonne de ce qu'en Apulie le remplissage des roses rayonnantes, comme celui des autres fenêtres rondes, montrent des formes qui n'existent pas au Nord. Mais leur pays d'origine est l'Apulie. C'est là qu'elles se sont développées sous l'influence de modèles islamiques. Il faut surtout souligner la forme des arcades entrecroisées, par exemple celles des roses des cathédrales de Troia et de Trani⁽²⁾. Il est vrai qu'elles ne datent respectivement que de la deuxième moitié du XII^e et du commencement du XIII^e siècle. Peut-être la rosace de Trani appartient-elle encore à la première moitié du XII^e siècle, mais cela n'est pas certain⁽³⁾. En tout cas, la question est de savoir si elles imitent des modèles plus anciens, modèles qui auraient transporté du domaine islamique en Apulie la forme des arcs entrecroisés. Mais comme ces monuments font défaut, on pourrait également considérer ces roses apuliennes comme une transposition des roses rayonnantes du Nord selon des formes islamiques.

Un seul fait peut être établi avec certitude : l'idée d'une fenêtre ronde agrandie était déjà répandue en Sicile quand les premières roses monumentales à remplissage rayonnant furent créées dans la nord de la France. Et il est permis de présumer, avec toute la prudence nécessaire, que l'idée des grandes roses est venue de ces régions de l'Italie méridionale qui étaient en contact étroit avec l'art islamique, bien que cet art, selon ce qu'on en sait actuellement, n'a connu que la forme ornementale du remplissage des fenêtres rondes, c'est-à-dire le remplissage développé du médaillon, orné d'entrelacs, de frises avec des inscriptions et des groupes d'animaux héraldiques.

Quant à la question de l'origine des roses rayonnantes, il faut enfin signaler l'existence de telles roses à Jérusalem. A la mosquée Al-Aqsa on a déblayé, à l'occasion des fouilles et des travaux de restauration de 1938 à 1942, une rose rayonnante placée du côté des

⁽¹⁾ Sur les roses et les fenêtres rayonnantes de la Toscane, cf. FRANZ, *Z. f. Kw.*, p. 20 et M. SALMI, *L'architettura romanica in Toscana*, Milan, 1926.

⁽²⁾ Cf. des figures des roses rayonnantes de l'Apulie chez WILLEMSSEN, *op. cit.*, pl. 57, 58, 122, 179, 193; cf. aussi R. KRAUTHEIMER, *S. Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IX (1934), p. 5 et suiv.

⁽³⁾ S. Nicola à Trani fut commencé en 1097 pour rendre hommage au bienheureux Nicolas le Pèlerin (mort en 1094, canonisé en 1097). En 1143, le corps de Nicolas fut transféré à la nouvelle cathédrale (R. KRAUTHEIMER, *San Nicola in Bari und die Apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, in *Wiener Jb. f. Kunstg.* IX (1934), p. 11). D'après Krautheimer, on commença par la partie orientale. Il est donc possible (malgré les thèses de Krönig) que la grande rose du transept date de la première moitié du XII^e siècle. Elle serait alors antérieure aux premières roses rayonnantes de France. Avec son motif des arcs entrecroisés elle pourrait avoir joué le rôle d'intermédiaire par rapport à l'art islamique.

annexes de l'Est⁽¹⁾. Ces parties datent de l'époque des croisades quand la mosquée fut changée en palais. Une grande rose rayonnante se trouve au-dessus de l'entrée orientale à la petite chapelle à côté, chapelle qui possède un mihrab à elle, appelé Mihrab Zakariyya⁽²⁾ (fig. 21). Cette rose consiste en arcades plein cintre groupées autour d'un hexagone percé. D'après les recherches de Hamilton, ce mur appartient à l'époque des Croisades, donc cette fenêtre a été créée avant 1177, date de la reconquête de Jérusalem par Salah-ad-Din. Le terme le plus ancien est la conquête de Jérusalem par les Croisés. Il faut donc que les constructions des Croisés sur le Haram Asch-Scharif, dans la région de la mosquée Al-Aqsa et du Dôme du Rocher, se placent dans cette période, mais malheureusement, il n'est pas possible d'en fixer la date exacte. Ainsi, il n'est pas certain que le motif de la rose en forme d'une roue à arcades ait été apporté par les Croisés de France, pays où il était connu depuis 1140, non plus que ce motif ait été déjà connu auparavant en Orient. Cette dernière éventualité paraît moins probable.

En plusieurs points de la mosquée Al-Aqsa, on peut observer de grandes fenêtres rondes qui datent éventuellement de l'époque antérieure à l'arrivée des Croisés⁽³⁾. Est-ce que celles-ci étaient remplies originairement de stuc, stuc qu'on avait percé cellulièrement suivant un dessin très simple? On en connaît un exemple : une haute fenêtre de la mosquée Al-Aqsa, fenêtre dont le remplissage s'est conservé parce que la fenêtre a été maçonnée⁽⁴⁾. Ou bien peut-on admettre que l'art islamique s'était déjà familiarisé avec des dessins plus riches pour remplir de grandes roses? Est-ce qu'il y a eu un développement de la grande fenêtre circulaire de Khirbat al-Mafjar (fig. 11), de l'époque omayyade (722-743) jusqu'aux roses médiévales? Toutes ces questions demeurent posées. Cependant, on peut prouver l'existence d'une autre rose rayonnante à Jérusalem outre celle de la mosquée Al-Aqsa, celle dont une moitié forme aujourd'hui la partie supérieure d'un puits qui se trouve à l'entrée de la région de la mosquée Al-Aqsa⁽⁵⁾.

On a voulu dans cet article profiter de l'exemple des fenêtres circulaires de Cefalù pour considérer le problème de l'origine même des roses du Moyen Âge. On ne parvenait pas à fermer les anneaux de la chaîne entre les fenêtres circulaires à remplissage ornemental qu'on trouve en Orient et l'apparition soudaine des roses en Occident. Il serait téméraire de prétendre qu'avec les faits mis en évidence dans cet exposé on tienne avec les fenêtres circulaires de Sicile l'anneau manquant de la chaîne. On ne peut conclure cet article que par un « peut-être ».

⁽¹⁾ R. W. HAMILTON, *The structural History of the Aqsa Mosque*, Jérusalem et Londres, 1949.

⁽²⁾ Cf. le plan chez Hamilton, *op. cit.*, pl. I (avant le frontispice) ainsi que le plan des fouilles (Excavations beneath the floor), fig. 30 (face à la page 53) et la vue, pl. XIV, 1 et 2. On peut enfin voir la rose rayonnante, sous forme d'une grande fenêtre circulaire, sur le dessin de Jérusalem que Breidenbach a donné dans le livre sur son voyage en Terre Sainte de 1484.

⁽³⁾ HAMILTON, *op. cit.*, pl. IV, VI, XVI-1, XXXVIII-1, 3.

⁽⁴⁾ HAMILTON, *op. cit.*, pl. XXI. Le fragment de la fenêtre est fixé en haut de la façade. Cette partie supérieure de la façade date probablement de l'époque Abbasside ou Fatimide.

⁽⁵⁾ L'inscription se rapportant à l'installation du puits en 940 H. (1533-1534 ère chrétienne) n'a aucune valeur quant à l'origine de la rose rayonnante, car, apparemment, celle-ci ne s'y est jamais trouvée que sous forme de fragment.

Cependant les fenêtres rondes de Sicile font apparaître la possibilité d'une préparation des roses du moyen âge, en un endroit où le monde islamique et le monde occidental entraient en contact, comme c'était le cas en Sicile.

Mais les fenêtres rondes de Cefalù soulèvent encore une autre question. Très souvent, surtout en Italie centrale, les grandes rosaces sur les façades des églises sont encadrées par les symboles des quatre Évangélistes⁽¹⁾. Ils se trouvent aux quatre coins. On a donc interprété la rosace comme la représentation de la *Majestas Domini*, comme le symbole du Christ triomphant. On a prétendu que cette signification fut l'unique cause de la création de la rose rayonnante. Mais le fait que la signification de la rose varie nous fait déjà douter du bien-fondé de cette opinion puisqu'à Saint-Étienne à Beauvais, ainsi qu'à la cathédrale de Bâle et à S. Zeno à Vérone, elle représente la roue de Fortune. Les fenêtres de Cefalù nous font rejeter définitivement cette théorie. Sur les façades du transept, elles sont rapprochées deux par deux et ce fait suffit pour interdire la recherche de symboles cachés. Il n'y peut être question du Christ, de sa gloire ou de sa majesté, car dans ce cas on ne trouverait qu'une seule fenêtre. L'existence de la rose monumentale sous des formes variées, depuis l'ancienne époque islamique, montre que la rose était connue en tant que forme purement ornementale avant qu'elle ne joue son rôle de décor prédominant aux façades des cathédrales du moyen âge.

Heinrich Gerhard FRANZ.

Mayence.

⁽¹⁾ De grandes fenêtres circulaires, avec les symboles des quatre Évangélistes, sont nombreuses en Italie centrale, surtout en Ombrie et dans les montagnes de la Sabine. Ugo TARCHI, *op. cit.*, II, pl. 33 (S. Pietro, Spolète), 67 (Duomo, Spolète), 140 (S. Maria Assunta, Lugnano in Teverina), 142 (S. Ponziano, Spolète), 146 (S. Eutizio, Piedivalle).

LES ANGES ET LES JOURS

(Premier article)

par

MARIE-THÉRÈSE D'ALVERNY

« Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était invisible et sans forme, et les ténèbres couvraient l'abîme. Et l'esprit de Dieu planait sur l'eau.

« Et Dieu dit : Que la lumière soit. Et la lumière fut. Et Dieu vit que la lumière était bonne. Et il sépara la lumière des ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et appela les ténèbres nuit. Et il fut fait un soir, et il fut fait un matin, Un Jour⁽¹⁾... »

Les versets du Livre saint reviennent à la mémoire de tous ceux qui contemplent la grande mosaïque du narthex de Saint-Marc de Venise. Mais le texte de la Genèse, dans sa simplicité grandiose, ne suffit pas pour interpréter la série des tableaux qui se déroulent en cercles sur la voûte. Que l'esprit de Dieu planant sur les eaux soit la colombe auréolée qui représente traditionnellement la troisième personne de la Trinité, paraît normal dans une basilique chrétienne. Que le Créateur dont la dextre ordonne la naissance successive des êtres porte une croix et un nimbe crucifère est conforme à l'enseignement commun des Pères : c'est par le Verbe préexistant, de toute éternité auprès de Dieu, Dieu lui-même, que toutes choses ont été faites, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans Lui (Joh., 1, 1-3). L'ange qui jaillit, les bras étendus dans le geste de la prière antique, au-dessus d'un globe au centre brillant, d'où rayonnent six faisceaux lumineux, accolé d'un second globe sombre et cependant irradié six fois lui aussi, n'est point cité par l'Écriture dans le récit de la formation du monde.

« Et Dieu dit : Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux, et qu'il sépare l'eau de l'eau. Et ainsi fut fait. Et Dieu fit le firmament, et sépara l'eau qui était au-dessous du firmament

⁽¹⁾ Les textes inscrits au-dessus des tableaux de la mosaïque de Saint-Marc sont tirés de la Vulgate, mais nous donnons ici le texte de la *Vetus latina*, qui correspond au texte grec des Septante de la Genèse Cotton ; il a été utilisé par les Pères et par l'Église occidentale avant la diffusion de la Vulgate.

In principio fecit Deus caelum et terram. Terra autem erat invisibilis et incomposita, et tenebrae erant super abyssum, et Spiritus Dei superferebatur super aquam. — Et dixit Deus : Fiat lux. Et facta est lux. Et vidit Deus lucem quia bona est, et divisit Deus inter lucem et tenebras. Et vocavit Deus lucem diem et tenebras vocavit noctem, et facta est vespere, et factum est mane, dies unus (Gen., 1, 1-5).

de même, qu'il avait l'œuvre du firmament comme du premier ciel: ainsi il accomplit l'œuvre du second jour. Ensuite, les anges passant de nouveau aux choses terrestres, les eaux rassemblées furent appelées l'air, à laquelle le Seigneur donna le nom de terre¹. Nous retrouvons donc la, maladroitement exprimée, la notion des moments de la création relatée dans la pensée des anges, exposée par saint Augustin avec un bien autre génie².

M.-Th. D'ALVERST.

¹ COSMAS INDICOPLEUSTES, *P. G.*, 83, 141 et suiv., 149 et suiv., et ed. E. O. WINSTEDT, *The Christian Topography of Cosmas Indicopleustes*, Cambridge, 1909, p. 99 et suiv., 105 et suiv. Winstedt trouve plaisantes les théories de Cosmas, qui semble croire, dit-il, que l'œuvre des six jours a été accomplie pour l'instruction des anges. Il ne se rend pas compte que le pieux cosmographe alexandrin à un arrière-plan qui comporte de sérieuses « autorités » patristiques.

² La fonction des anges chez Cosmas n'est pas uniquement la louange. « Soldats du Roi », ils doivent mouvoir le Cosmos. Ils ont reçu l'ordre d'exécuter cette œuvre le quatrième jour, lorsque Dieu a orné le ciel d'étoiles. Certains meuvent l'air, d'autres le soleil, d'autres la lune, d'autres les planètes, d'autres les nuages (Cosmas, II, 149 et 155).

LES PLUS ANCIENS MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE EN POLOGNE

D'APRÈS

LES FOUILLES ET LES TRAVAUX RÉCENTS

par

ZYGMUNT SWIECHOWSKI

La dernière décade nous a apporté une connaissance plus approfondie des origines de l'architecture religieuse dans les pays slaves les plus avancés vers l'Occident, en Pologne et chez ses voisins au Sud. Les fouilles archéologiques ont révélé une série de monuments jusqu'alors inconnus, et cela a amené une révision totale des opinions qui passaient pour obligatoires.

Les découvertes en Slovaquie (Nitra, Nove Mesto), comme celles de Pologne (Poznań, Cracovie), ont mis fin à la légende de l'architecture en bois des plus anciennes églises des missionnaires, des chapelles palatines et des cathédrales.

L'époque des « dark Ages », qui pour la Pologne se place au x^e et au commencement du xi^e siècle, tend à s'éclaircir.

L'unique exemple de l'architecture préromane en Pologne, qu'on connaît à l'étranger par les publications de J. Strzygowski⁽¹⁾ et J. Cibulka⁽²⁾, s'élève sur le monticule de Wawel à Cracovie (fig. 1).

Cet édifice en quatre-feuilles, fut consacré d'abord à la Très Sainte Vierge, mais profané au xiii^e siècle, il fut restitué au culte religieux sous le vocable des saints Félix et Adauctus, et il jouit déjà au xv^e siècle d'une réputation de grande ancienneté. Un historien de cette époque, J. Dlugosz, écrit : « *Prebenda sanctorum Felicis et Adaucti in Castro Cracoviensi habens ecclesiam specialem rotundam et altam, prisco et more ex lapide fabrefactam, idolis quondam, priusquam Poloni ad christianitatis iura conversi forent dicatam* »⁽³⁾. Cette tradition du xv^e siècle

(1) J. STRZYGOWSKI, *Altslavische Kunst*, Augsburg, 1929.

(2) J. CIBULKA, *Vuclavova rotunda svatého Václava*, in *Svatováclavský Sborník*, Prague, 1934.

(3) J. DLUGOSZ, *Liber Beneficiorum*, I, éd. Przedziecki, Cracovie, 1887, p. 203.

fut confirmée, en 1917, par la découverte de restes considérables des murs, et notamment de l'abside orientale complètement conservée (fig. 2), ainsi que d'autres parties conservées jusqu'à la hauteur de 3 mètres⁽¹⁾.

Les investigateurs de ce moment ont tous affirmé qu'on peut y reconnaître une rotonde à quatre absides saillantes et dépassant en plan le demi-cercle. Le corps central de la rotonde est directement lié à une cinquième abside auxiliaire, qui s'élève du côté sud, et n'est accessible que par un étroit passage.

On est d'accord pour admettre que le corps central s'élevait plus haut que les absides et qu'il fut couvert d'une coupole. Ceci d'ailleurs est attesté par les témoignages écrits antérieurs à la destruction.

Par contre, une divergence d'opinions persiste en ce qui concerne la fonction initiale de la rotonde. L'hypothèse, peu probable, qui voulait voir dans la rotonde la plus ancienne des cathédrales, fut contestée tout de suite après sa publication⁽²⁾. On pensa aussi à une chapelle seigneuriale des châtelains de Wawel et à un ancien baptistère. Mais aucune de ces hypothèses ne fut prouvée. Or, il semble qu'un détail, qui ne fut pas suffisamment pris en considération jusqu'ici, permet de définir la fonction initiale de la rotonde. En effet, sous les décombres, on trouva une cavité carrée, taillée dans le sol rocheux. Elle a 35 à 40 centimètres de côté et 30 centimètres de profondeur. Autour d'elle se situent quatre creux symétriques. Cette cavité située du côté nord, près d'un segment de la rotonde, entre deux absides, est mentionnée dans une nouvelle publication consacrée à l'architecture préromane sur la colline du Wawel⁽³⁾.

On y exprime la prudente conjecture qu'il s'agissait des restes d'une piscine, et par conséquent d'un édifice baptistéral. Or, la position de cette cavité rapprochée du mur, ainsi que ses dimensions, confirment une observation rapide de son premier investigateur⁽⁴⁾ qui l'avait prise pour les restes d'un autel. Il n'est pas douteux que nous avons affaire effectivement à une forme d'autel-table, avec quatre pieds et une cavité au-dessus pour les reliques : aménagement très connu au premier millénaire.

La rotonde de Wawel n'a donc jamais servi de baptistère. On peut la rapprocher de l'édifice à quatre-feuilles de Saint-Guy à Prague et des édifices semblables d'Avolsheim et de Schaffhausen⁽⁵⁾. La genèse de la chapelle de Wawel a été bien définie en son temps par J. Cibulka⁽⁶⁾, qui voyait en elle une réduction de la rotonde de Saint-Guy à Prague, érigée vers l'an 930 et détruite vers l'an 1060. De ces deux monuments, celui de Prague

⁽¹⁾ A. SZYSZKO-BORUSZ, *Rotunda świętych Feliksa i Adaukta. P. Marii na Wawelu*, in *Rocznik Krakowski*, XVIII, 1918, p. 3-29.

⁽²⁾ M. GUMOWSKI, *Katedry Wawelskie*, in *Przegląd Powszechny*, 1919, p. 141-192; réc., R. Grodecki, in *Rocznik Krakowski*, XIX, 1923, p. 187.

⁽³⁾ A. ŻAKI, *Nowoodkryte ruiny budowli przedromańskiej na Wawelu*, in *Studia do dziejów Wawelu* I, 1955, p. 71-111.

⁽⁴⁾ A. SZYSZKO-BORUSZ, *o. c.*, p. 10, note 1.

⁽⁵⁾ R. WESENBERG, *St. Ulrich zu Avolsheim (Els.)*, in *Das Münster*, II, 1948-1949, p. 257-262; *Zur Methodik und Auswertung von Grabungen im Bereich der Baukunst des Mittelalters*, in *Kunstchronik*, VIII, 1955, p. 133.

⁽⁶⁾ CIBULKA, *o. c.*, p. 597.

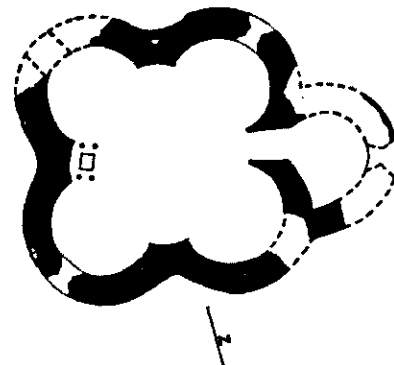


FIG. 1. — Cracovie. Wawel. Église Sainte-Marie.

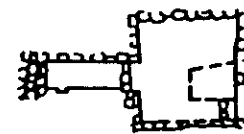


FIG. 3. — Cracovie. Wawel. Le bâtiment dans la cour des arcades.



FIG. 4. — Cieszyn. Chapelle.

FIG. 10. — Cracovie. Église Saint-Sauveur. Reconstruction de la partie orientale d'après J. Hawrot.

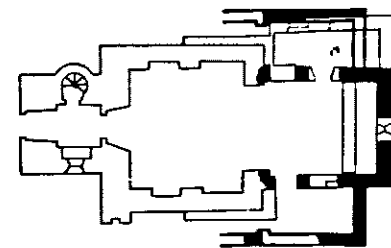


FIG. 11. — Cracovie. Saint-Sauveur.

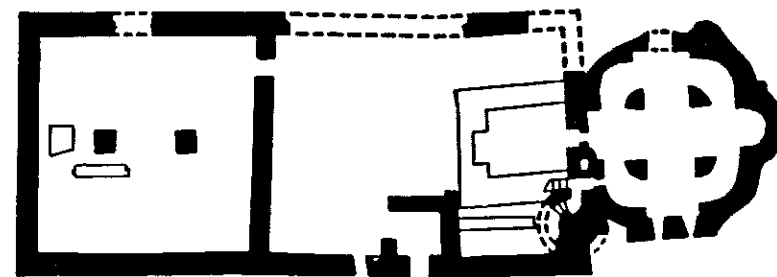


FIG. 6. — Ostrow Lednicki. Palais et chapelle.

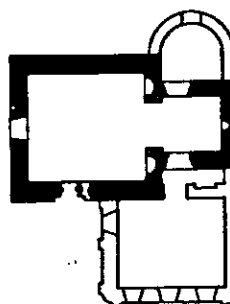


FIG. 16. — Cracovie. Église Saint-Adalbert.

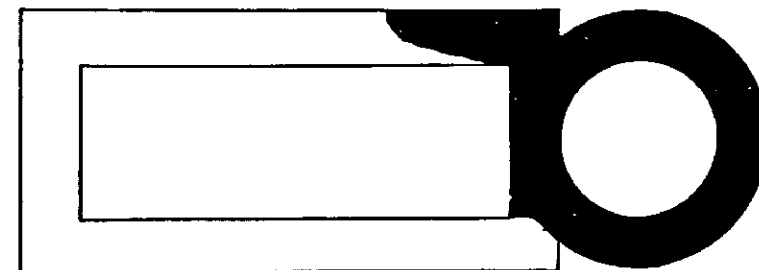


FIG. 9. — Giecz. Plan des fondations.

0 5 10 m.

est le plus grand; il avait probablement un déambulatoire et il était supérieur au monument de Wawel, par l'ordonnance consciente des cubes et l'articulation des pilastres ainsi que par une exécution plus soignée des pierres appareillées. Malgré ces différences, il est évident que les deux rotondes sont très apparentées.

L'influence d'un modèle de Prague s'explique par la situation de cette partie de la Pologne, qui fut incorporée au ix^e siècle à l'état de la « Grande Moravie », en rapport avec les débuts de la christianisation. Comme on le sait par les témoignages écrits : « le prince des « Wislanie », qui se moquait des chrétiens et leur faisait tort, devenu captif, fut baptisé en terre étrangère »⁽¹⁾. Comme on l'admet généralement, après la chute de la « Grande Moravie » en 907, la « Petite-Pologne » et la Silésie furent incorporées à l'État tchèque et restèrent sous sa domination jusqu'à la fin du x^e siècle⁽²⁾.

Comme il résulte des dernières fouilles, le bâtiment tétraconque n'est pas l'unique vestige de l'activité monumentale de cette époque sur la colline du Wawel. En 1949, on découvrit dans la cour principale du château les fondations d'un édifice carré⁽³⁾ (fig. 3). La technique de ces murs est la même que celle de la rotonde⁽⁴⁾. Il était accessible par un passage étroit garni de plusieurs marches. La fonction de ce monument reste incertaine.

La chapelle du château de Cieszyn offre un second exemple de rotonde en territoire polonais⁽⁵⁾ (fig. 4). Il s'agit cette fois d'une rotonde réelle munie d'une seule abside demi-circulaire. La stratigraphie permet de la dater de la première moitié du xi^e siècle. Ce type de monument est très répandu en pays tchèque, et cela justifie largement le nom de « Ceski Kostelík » (église tchèque) qu'on lui donne. Un trait important distingue cependant la rotonde de Cieszyn. Dans sa partie occidentale, elle conserve les éléments d'une loge seigneuriale, qui fut découverte récemment (fig. 5). Cet aménagement nous aide à expliquer la genèse du type. Jusqu'ici l'opinion la plus courante voyait dans la rotonde à abside unique une simplification de l'édifice à quatre feuilles de Saint-Guy à Prague⁽⁶⁾. Mais, si dans le cas de la rotonde de Wawel cette simplification est évidente, elle semble peu probable dans celui de Cieszyn. On peut tout au plus parler de deux types différents d'édifices rayonnants. Les bases des colonnes de la loge — dans la rotonde de Cieszyn — sont légèrement déplacées par rapport à l'axe de l'édifice, comme si elles entraient dans la composition du déambulatoire (par exemple San Donato à Zara).

En rapport avec ces comparaisons, il importe de se rappeler que les rotondes tchèques sont des réductions de rotondes avec déambulatoire et une ou trois absides du côté oriental. Celle de Cieszyn est particulièrement intéressante, parce qu'elle marque une étape

⁽¹⁾ G. LABUDA, *Słowiańszczyzna Pierwotna*. Varsovie, 1934, p. 128.

⁽²⁾ *Historia Polski, opracowanie zbiorowe*, I, 1. Varsovie, 1955.

⁽³⁾ A. ŻAKI, *o. c.*

⁽⁴⁾ La seule différence consiste dans l'emploi du plâtre au lieu du mortier.

⁽⁵⁾ Z. ŚWIECHOWSKI, *Architektura na Śląsku do połowy XIII w.* Varsovie, 1955, p. 38-39, fig. 9-16.

⁽⁶⁾ J. CIBULKA, *o. c.*, p. 600; V. MENCL, *Praha předrománská a románská, Praha románská*. Prague, 1948, p. 74.

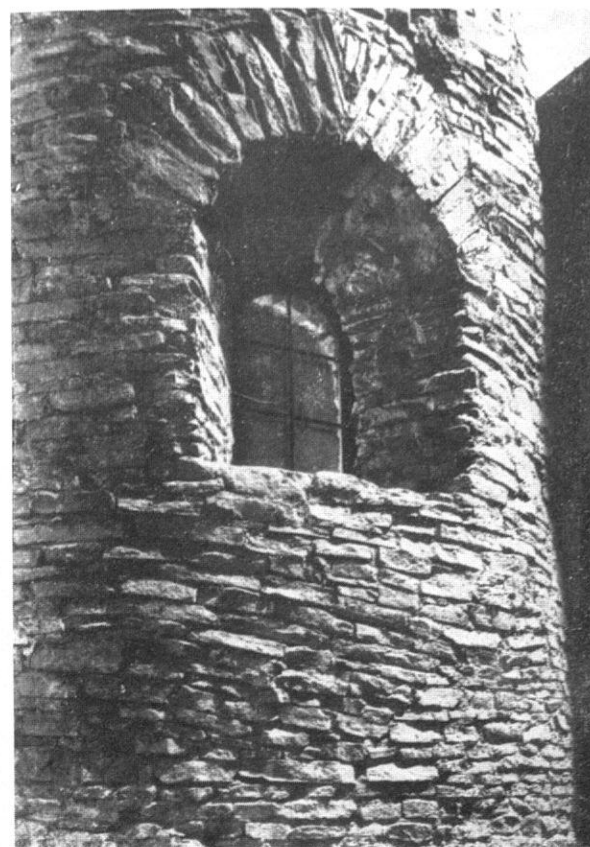


FIG. 2. — Cracovie. Wawel. Église Sainte-Marie. Abside orientale.

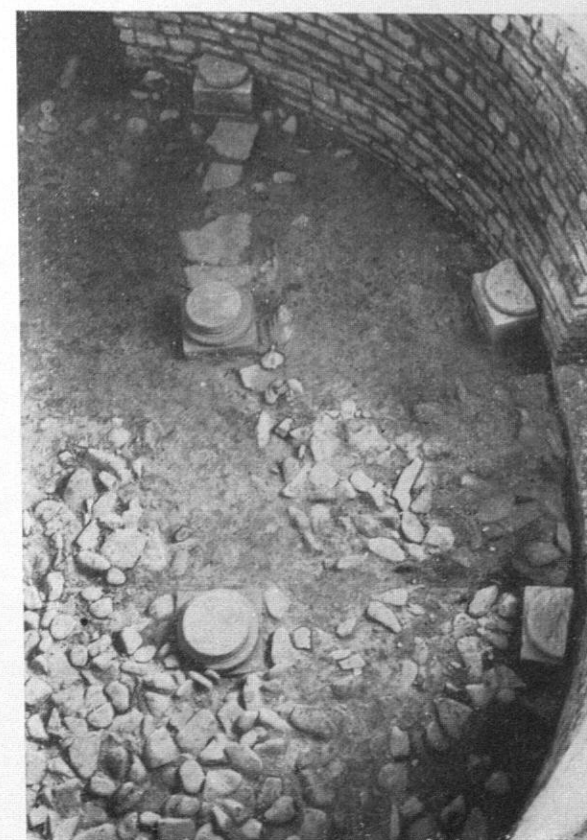


FIG. 5. — Cieszyn. Chapelle. Restes de la loge.



FIG. 7. — Ostrow Lednicki. Ruines de la chapelle palatine vues de l'Ouest.

transitoire dans le processus de simplification que nous venons d'évoquer. On y voit, en effet — on vient de l'observer — des traces du déambulatoire. Ajoutons qu'une variante du type envisagé : la rotonde avec chevet rectangulaire dégagé, fermé par une abside (exemple : Zborov), trouve des antécédents dans des édifices tels que le « martirium » des saints Carpus et Papylus, à Constantinople⁽¹⁾. A part le corridor extérieur du déambulatoire, nous y retrouvons le même plan. Il en résulte qu'on s'était laissé trop influencer par la chronique tchèque de Kosmas qui ajoutait à chaque description d'un monument qu'il fut érigé *opere romano*. L'influence de l'architecture de Rome et des Carolingiens (J. Cibulka) ne devait plus faire perdre de vue les contacts de la Pologne du IX^e siècle avec l'art de l'Eglise d'Orient et de tous les pays balkaniques. Leur influence possible ne doit pas être éliminée, ne fut-ce qu'à cause de la mission des saints Cyrille et Méthode.

Les ruines de la chapelle seigneuriale à Ostrów Lednicki (Poznań) nous font connaître un troisième édifice rayonnant (fig. 6 et 7). Des recherches récentes y ont fait observer des détails jusqu'alors inconnus.

Le monument de Lednica a fait l'objet d'une publication en langue allemande par M. Weidhaas⁽²⁾; malheureusement, elle est peu approfondie et même quelque peu fantaisiste.

Le plan de la chapelle est une croix grecque aux bras légèrement dégagés que relient des pans de mur incurvés formant rotonde; une abside est aménagée du côté est. Quatre piliers de section en quart de cercle soulignent le tracé du plan cruciforme que fait apparaître également l'aménagement des murs extérieurs. La découverte de fondations (1955) près de l'angle occidental de la chapelle, à la place de sa jonction avec le mur extérieur du palais, montre que les deux édifices sont contemporains⁽³⁾. Pour l'étude des origines, il nous importe d'apprendre que l'abside extérieure avait la forme trapézoïdale, avec des éléments rectangulaires saillants⁽⁴⁾. Le plan cruciforme se dégage ainsi avec plus de force qu'on ne pouvait le croire d'après les croquis publiés jusqu'ici.

Selon les documents du XIII^e siècle, fondés sur de plus anciens témoignages, la chapelle palatine d'Ostrów fut érigée par la princesse Dąbrówka et consacrée à la Très Sainte Vierge⁽⁵⁾.

Dąbrówka, princesse tchèque, mariée à Mieszko I^{er}, fondateur de l'État polonais, encore païen, a joué, comme on le sait, un grand rôle dans la conversion de la Pologne. Elle fit venir avec elle de son pays d'origine tout un cortège d'ecclésiastiques. Cette entente

⁽¹⁾ A. GRANT, *Martyrium*, Paris, 1946, pl. XXII, 4.

⁽²⁾ H. WEIDHAAS, *Ein Denkmal Karolingisch-wikinger Baukunst im polnischen Kernland*, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VII, 1940, p. 225-248.

⁽³⁾ Fouilles exécutées par MM. A. Holas et K. Żurawski.

⁽⁴⁾ Comme cela a été prouvé par les fouilles de W. Kieszowski (communication de J. Zachwatowicz) et les fouilles de W. Dulbor.

⁽⁵⁾ S. SMOLKA, *Über eine bisher unbekannte Königsberger Handschrift des Chron. Polono-Silesiacum*, in *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Schlesiens*, XII, 1875, p. 454.

tchéco-polonaise se manifesta tout spécialement par la venue en Pologne de saint Adalbert et de son frère Radzim. Étant donné ces faits historiques et la forme même de la chapelle de Lednica, on comprend mal la théorie selon laquelle elle refléterait l'esprit nordique. On ne saurait en aucune façon la mettre sur le même rang que des monuments scandinaves beaucoup plus tardifs, comme on l'a fait à tort, en s'appuyant uniquement sur l'hypothèse, d'ailleurs depuis longtemps rejetée, de l'origine scandinave de Mieszko I^{er}⁽¹⁾. Dès le premier coup d'œil, le tracé de cette chapelle oblige à rechercher son origine dans l'architecture des « martyria » de plan cruciforme, dont le type remonte à l'édifice commémoratif de Saint-Grégoire à Nysse, en Asie Mineure⁽²⁾. La forme polygonale



(Phot. H. Weidhaas.)

FIG. 8. — Ostrów Lednicki. Chapelle palatine. Partie orientale.

de l'abside n'exclut point cette provenance. Ce contact avec les « martyria » pouvait ne pas se limiter aux formes architecturales. Les descriptions des découvertes faites dans la première moitié du XIX^e siècle et détruites depuis, parlent d'un petit sarcophage taillé en pierre, trouvé parmi les ruines⁽³⁾. Ajoutons que l'édifice de Lednica n'est pas isolé dans l'architecture contemporaine en Europe. Ce sont deux églises à plan octogonal cruciforme, un peu plus tardives, qui offrent les analogies les plus intéressantes : Paderborn

⁽¹⁾ H. WEIDHAAS, *o. c.*

⁽²⁾ S. GUYER, *Grundlagen mittelalterlicher abendländischer Baukunst*, Zurich, 1950, p. 79-83.

⁽³⁾ M. SOKOŁOWSKI, *Ruiny na Ostrowie jeziora Lednicy*, in *Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie*, III, 1876, p. 160.

Basileuskirche, consacrée en 1036 et Keitkenburg consacrée en 1116¹. La chapelle de Lednica, par l'ordonnance interne des quatre piliers, présente aussi des affinités avec les églises françaises, qui dérivent du même prototype², comme Villeneuve-d'Aveyron (vers 1100) et Quimperle (XII^e siècle).

Tandis qu'à Lednica on simplifia le plan du «martyrium» en supprimant les bras de la croix, mais en conservant les piliers intérieurs, qui sont un des traits caractéristiques des monuments français, les monuments germaniques simplifient le même plan en le privant des appuis intérieurs.

Quand au «palatium» de Lednica, ses débris sont malheureusement mal conservés. C'est là — au témoignage des textes — que Boleslas le Vaillant fêta en 1000 l'empereur Otton III venu à Ostrów, et c'est de là qu'il entreprit son pèlerinage à la tombe de saint Adalbert à Gniezno³.

Une grande salle à deux piliers, dans la partie occidentale, est la partie la plus remarquable de ce palais. Quant à l'idée de relier la chapelle et le palais, on peut y reconnaître un reflet des prototypes carolingiens, ou bien une influence directe des modèles byzantins, qui sont à l'origine de ceux-ci⁴. De toute façon, Lednica est un monument significatif pour ce courant d'influences orientales que nous voyons se manifester dans l'architecture européenne du X^e siècle.

Les découvertes faites à Giecz sont pendant à celles de Lednica⁵. On y a relevé le tracé d'un grand bâtiment circulaire, dans une enceinte fortifiée (fig. 9). De puissantes fondations, en blocs sur lits d'argile, appartiennent à un édifice rayonnant et à une construction rectangulaire attenante. Cette dernière appartient sans doute au mur extérieur d'une cour et d'une habitation. Tout indique que ces constructions à grande échelle ont dû être abandonnées dès la première étape de leur réalisation.

Un grand édifice rayonnant fut érigé à Gniezno au X^e siècle. Malheureusement, les restes de ces murs circulaires, cachés dans les souterrains de la cathédrale gothique actuelle, n'ont pas été assez étudiés⁶.

¹ R. WIESZNER, *Wien vom Heilmarschall und das kreuzförmige Oktogon*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XII, 1949, p. 30-40.

² Je ne partage pas l'opinion de R. Krautheimer qui, s'en tenant strictement aux témoignages écrits, croit que la rotonde du Saint-Sépulchre à Jérusalem a servi de source d'inspiration unique à l'architecture des rotondes avec déambulatoire et des octogones cruciformes : R. KRAUTHEIMER, *Iconography of medieval architecture*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 13.

³ S. SMOLKA, o. c.

⁴ H. FICHTEAU, *Byzanz und die Pfalz zu Aachen*, in *Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung*, LIX, 1951.

⁵ B. KOSTRZEWSKI, *Na śladach dawnej świetności Gieczy*, in *Przegląd Zachodni*, VIII, 1952, p. 405-409.

⁶ LAUBITZ, *O początkach kościoła gnieźnieńskiego w świetle ostatnich badań wykopaliskowych*, in *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, III, 1934, p. 9-24. J. ZACHWATOWICZ, *Dzieje katedry gnieźnieńskiej a jej odbudowa*, św. Wojciech Gniezno, 1947, p. 237-242. J. ZACHWATOWICZ, *Rotunda Mieszka I w Gnieźnie*, in *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Nauk*, XLVII, 1946, p. 151-152.

La dernière publication qui traite des substructions d'un édifice rayonnant situé près de la cathédrale de Gniezno repose sur un malentendu⁽¹⁾. En effet, ce monument à quatre-feuilles, qu'on y voit daté du X^e siècle, n'a été érigé que dans le premier quart du XVI^e siècle pour servir de mausolée à l'archevêque Jean Łaski⁽²⁾. Il s'agit d'un exemple intéressant (et nullement isolé en Europe centrale) de relations entre les formes d'une précoce renaissance indigène et celles de l'architecture romane.

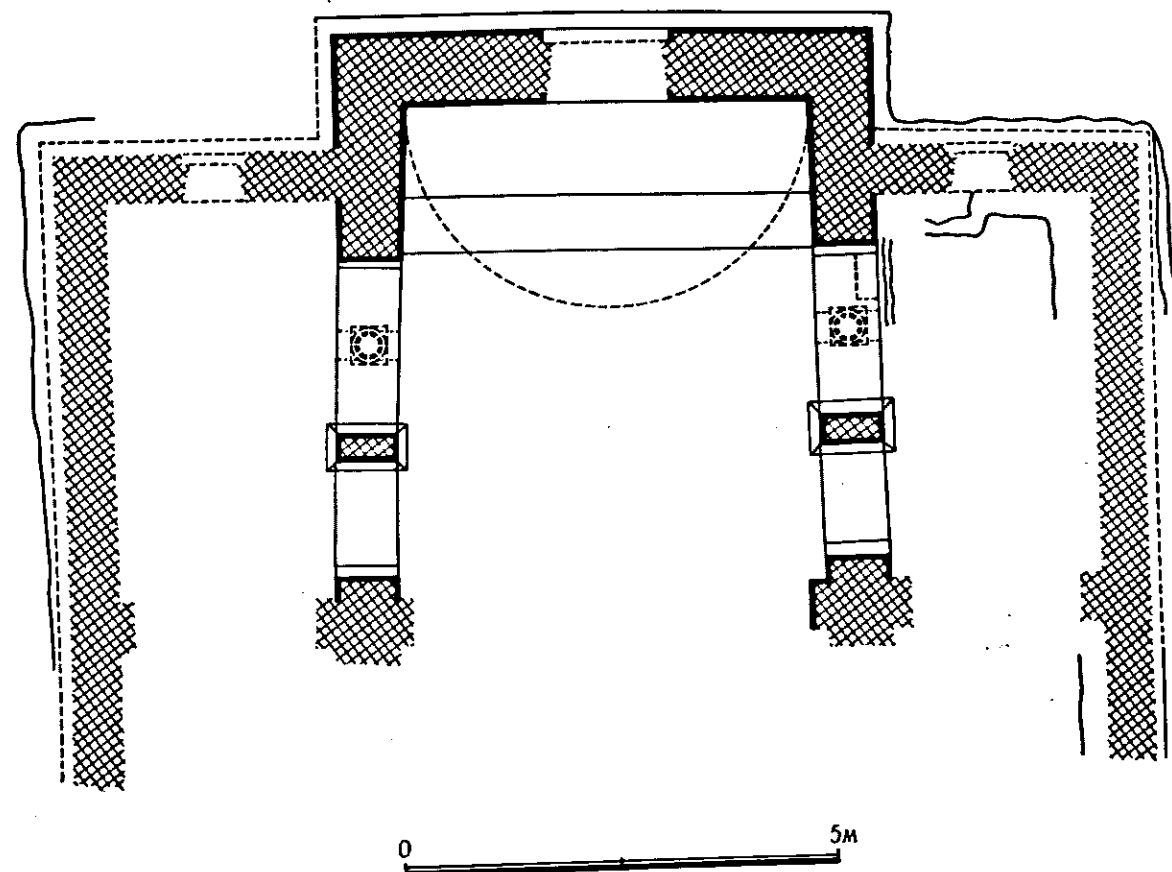


FIG. 10 bis. — Cracovie. Église Saint-Sauveur. Reconstruction de la partie orientale, d'après J. Hawrot.

L'hypothèse de Z. Kepiński concernant l'édifice à plan trellé qui aurait précédé la cathédrale romane de Gniezno, manque de base⁽³⁾.

⁽¹⁾ W. DALBOR, *Wczesnośredniowieczny gród w Gnieźnie*, in *Światowit*, XXI, 1955, p. 161-246.

⁽²⁾ H. ZEISSBERG, *Johannes Łaski, Erzbischof von Gnesen und sein Testament*, in *Akademie der Wissenschaften in Wien, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse*, LXXVII, 1874.

⁽³⁾ Z. KEPINSKI, *Analiza wykopalisk architektonicznych w katedrze gnieźnieńskiej*, in *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, XIII, 1945-1946, 1947, p. 177-179.

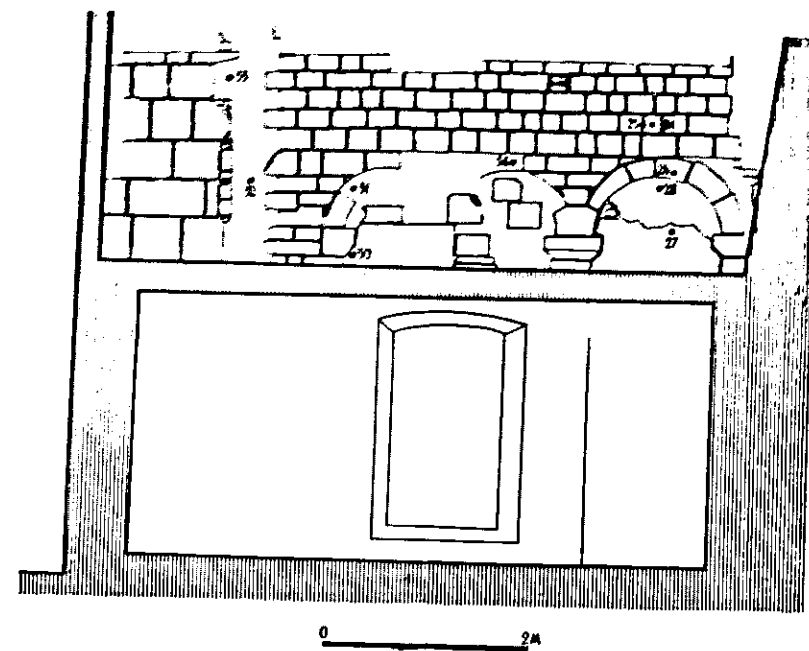


FIG. 12. — Cracovie. Saint-Sauveur, côté nord.

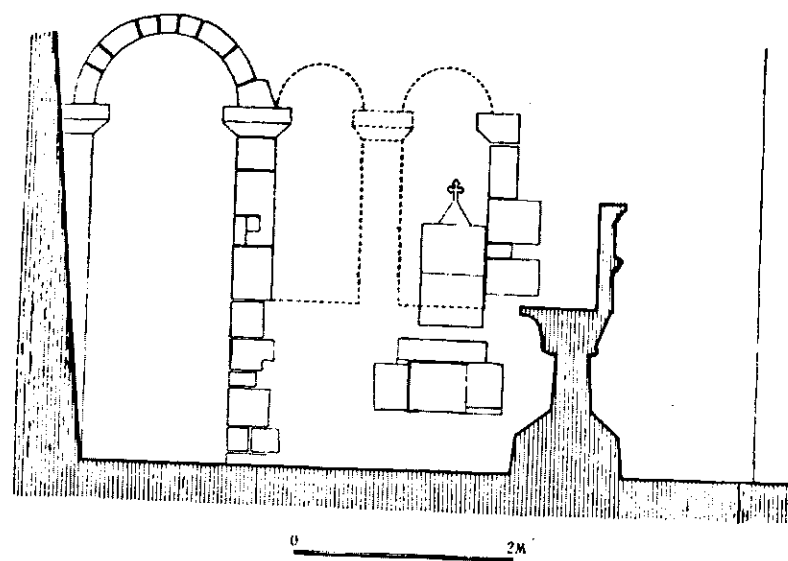


FIG. 13. — Cracovie. Saint-Sauveur, côté sud.

En territoire polonais, la tradition des édifices rayonnants a survécu jusqu'à la fin de l'époque romane. On pourrait citer les deux rotondes (détruites) de Silésie (Wrocław, Bytom)⁽¹⁾; celles, également disparues, de Saint-Michel (sur le monticule de Skalka à Cracovie)⁽²⁾ et de la Sainte-Croix (św. Krzyż près de Kielce). Il y en a eu d'autres, du même type, conservées jusqu'à notre époque, à Strzelno⁽³⁾, Strzelin (Kujawy), Stronia (Silésie)⁽⁴⁾, Grzegorzewice (district de Kielce)⁽⁵⁾. Strzelno exceptée, toutes les

⁽¹⁾ Z. ŚWIECHOWSKI, *o. c.*, p. 14.

⁽²⁾ J. DŁUGOSZ, *Opera omnia*, I. Ed. Przeździecki, 188, p. 62.

⁽³⁾ J. KÖHTE, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, IV, Berlin, 1897, fig. 57-58.

⁽⁴⁾ Z. ŚWIECHOWSKI, *o. c.*, fig. 252-261.

⁽⁵⁾ P. BOHDZIEWICZ, *Kilka uwag o rotundzie w Grzegorzewicach*, in *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, VI, 1938, p. 359-364.

autres se trouvent dans la partie méridionale du pays, qui a été en relation plus étroite avec les Tchèques.

Parmi les premiers monuments en pierre élevés en Pologne, on trouve des édifices de types autres que les rotondes. L'église du Sauveur à Cracovie en offre un exemple particulièrement intéressant (fig. 10-15). Les fouilles de 1955 ont confirmé largement l'hypothèse pénétrante de l'ingénieur J. Hawrot⁽¹⁾ (fig. 10 et 10 bis) et montré que le chevet rectangulaire de l'église à nef unique actuelle formait jadis le chevet d'une fondation de plus grande envergure. Nous y trouvons deux locaux rectangulaires, qui, en retrait par rapport à la partie centrale, sont liés au presbytère par des arcades, avec impostes saillantes. Des bases, formées d'une façon analogue, percent les parois. Des recherches plus approfondies décideront si dans la partie occidentale — presque carrée — du monument, se

⁽¹⁾ J. HAWROT, *Pierwotny kościół pod wezwaniem Salvatora na Zwierzyńcu w Krakowie*, in *Kwartalnik Historii i Teorii Architektury*, I, 1956, p. 157-171.

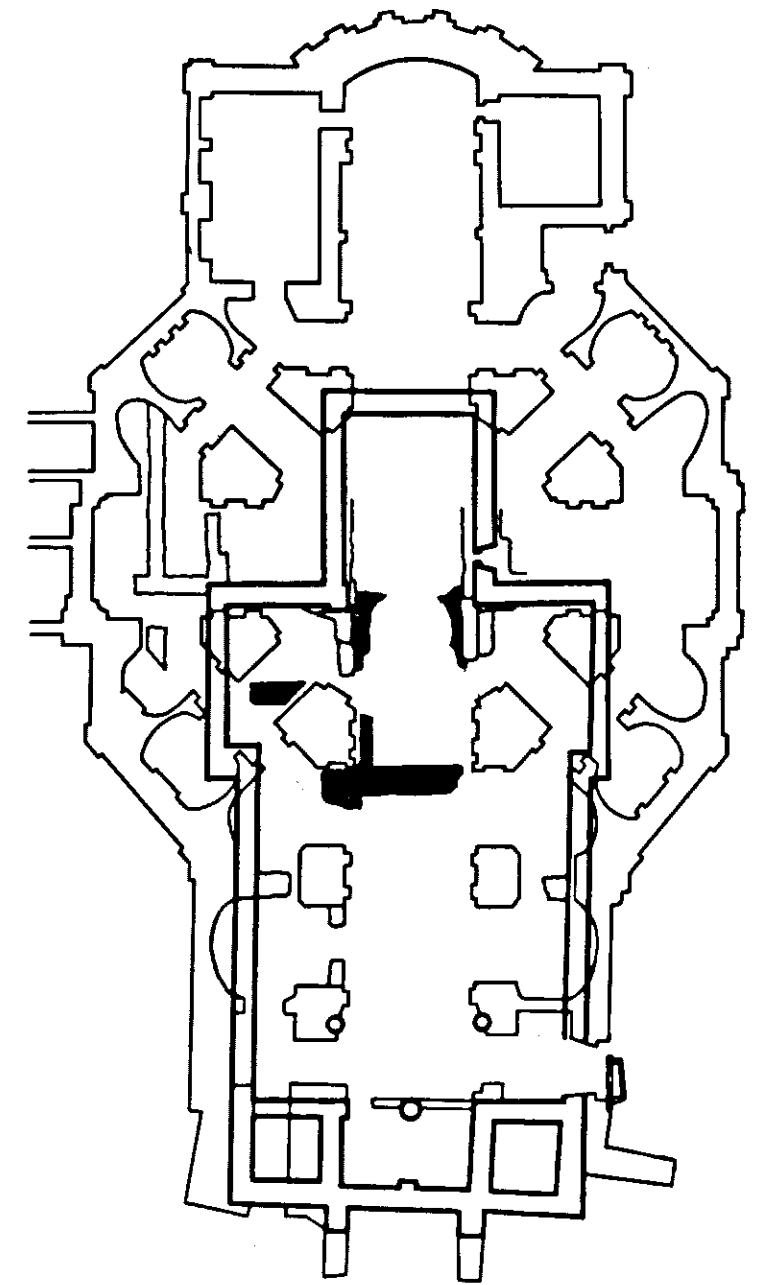


FIG. 17. — Trzemeszno. Fondations de l'église primitive.

trouvent d'autres arrades, ou si, au contraire, cet édifice ne constituait qu'une salle unique à chevet tripartite.

Ce type d'église, très répandu en Europe occidentale à l'époque carolingienne, ne disparaît que vers la fin du XI^e siècle⁽¹⁾. Ces limites chronologiques nous incitent à fixer la date de la construction du Saint-Sauveur au XI^e ou au XII^e siècle. L'histoire politique de la Petite-Pologne au haut Moyen Âge exclut une date plus ancienne; tandis que le *terminus ante quem* est fourni par un document des archives du chapitre cracovien : « 1148. Dedicatio ecclesiae sancti Salvatoris »⁽²⁾. Il s'agit de la reconstruction romane, lisible encore aujourd'hui sur les murs de l'église.

On ne saurait non plus passer sous silence la tradition un peu tardive (commencement du XVIII^e siècle) qui rattache le Saint-Sauveur de Cracovie à l'aube de l'histoire de la Pologne.

Une tradition similaire, d'après des témoignages du XVI^e siècle, s'attache à un autre édifice cracovien, l'église Saint-Adalbert (fig. 16). Dans ces deux monuments l'appareil est très apparenté et le chevet plat du presbytère offre une même rangée de pierres de grand appareil, au bas du mur. Les ressemblances s'étendent à la méthode de construction de l'arc des fenêtres. La petite église Saint-Adalbert comprend un chevet carré et une nef également carrée, dont la paroi orientale est creusée d'absidioles, des deux côtés de l'arc triomphal.

A en juger d'après son vocable, l'église a pu être érigée dans la première période du culte chaleureux de saint Adalbert, peu après l'an mille.

Les restes des fondations monastiques de Trzemeszno et de Tum témoignent de l'activité architecturale des couvents pendant la même période ancienne. A Trzemeszno, on a découvert en 1949-50, au milieu de la basilique romane érigée dans la première moitié du XII^e siècle, des fragments de murs (en blocs de granit non appareillés et avec mortier) d'une chapelle à nef unique, et abside demi-circulaire⁽³⁾ (fig. 17).

L'intérieur de l'édifice était soigneusement pavé de blocs de granit lisse. On y trouve également des carreaux de céramique, les uns ornés de motifs géométriques ou zoomorphiques, les autres lustrés. Les carreaux non lustrés et historiés (par exemple la pièce avec un oiseau volant en relief), sont d'une technique entièrement différente de la céramique byzantine⁽⁴⁾.

La découverte de cette chapelle à Trzemeszno apporte un témoignage de grande valeur pour l'histoire. Grâce à elle prend fin une longue polémique sur l'emplacement du couvent

⁽¹⁾ Par exemple, Collégiale de Saint-Ursmer à Lobbes, S. BRIGODE, *L'architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique des origines à la fin du XI^e siècle*, in *Bulletin van de Koninklijke commissie voor monumenten en landschappen*, I, Bruxelles, 1949.

⁽²⁾ *Monumenta Poloniae Historica*, II, 798.

⁽³⁾ K. JÓZEFOWICZÓWNA, *Prace badawczo-naukowe w kościele parafialnym w Trzemesznie*, in *Ochrona Zabytków*, VIII, 1955, p. 34-49.

⁽⁴⁾ Robert B.K. STEVENSON, *Medieval Lead-glazed Pottery : Links between East and West*, in *Cahiers archéologiques*, VII, 1954, p. 89 et suiv.

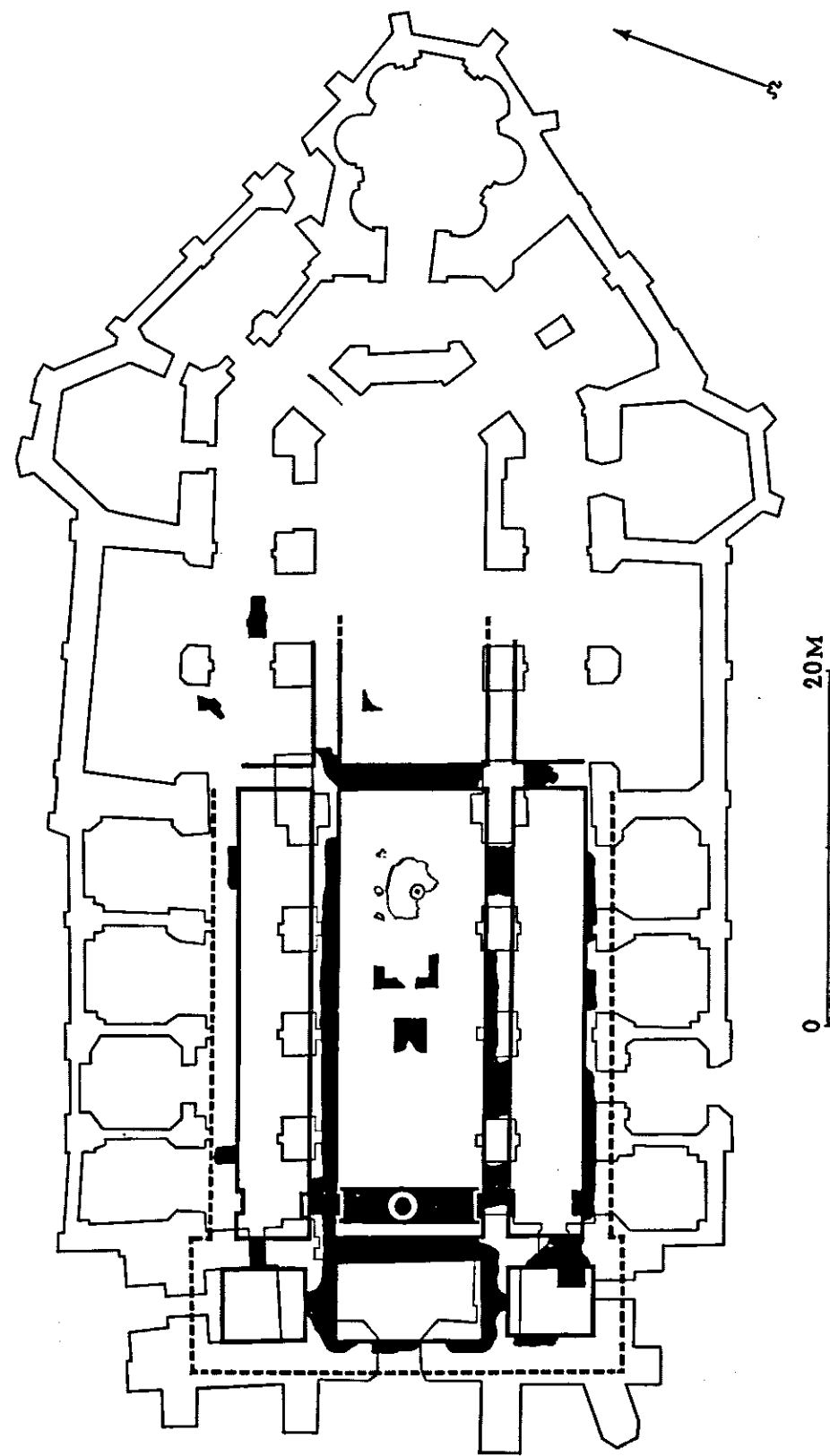


FIG. 18. — Poznań. Cathédrale, plan des fouilles.

bénédictin des érémites de la règle de saint Romuald⁽¹⁾, fondé par saint Adalbert et cité dans un document d'Otton III (4 avril 1001). De la même époque (x-xi^e siècles) sont probablement les fondations d'une chapelle analogue à Tum près de Łęczycza, découverts récemment avec tout un ensemble d'habitations monastiques à l'Ouest de la chapelle⁽²⁾. Ces fondations furent trouvées sous l'édifice de la collégiale consacrée en 1161. Ce sont sûrement les restes de l'abbaye bénédictine «Sancte Marie in castello Lancicie», sécularisée dès la première moitié du xii^e siècle.

Les deux monuments de Trzemeszno et de Tum, d'une origine également bénédictine, sont typiques pour les sanctuaires de cet ordre érigés en territoire de missions. On en connaît également des exemples dans d'autres pays : ainsi la chapelle à nef unique qui précéda la grande basilique de Hersfeld⁽³⁾.

La plus grande des fondations ecclésiastiques du haut Moyen Âge date des premières années après le baptême (966). Elle fut découverte à Poznań, qui fut l'un des principaux centres politiques du jeune État polonais⁽⁴⁾ (fig. 18, 20). La profusion de fragments provenant de bâtiments superposés, ou érigés côte à côte, remonte aux dernières décades du x^e et au commencement du xi^e siècle (données stratigraphiques). Ceci montre évidemment la grande intensité des constructions en ce temps : des édifices qui, récemment achevés, ne répondent plus aux besoins pour lesquels ils étaient conçus, sont remplacés par d'autres. Tous ces restes architecturaux sans exception sont probablement des vestiges de monuments religieux. Parmi les premières fondations se trouve une piscine arrondie de 4 mètres de diamètre environ (fig. 19). Elle est en mortier et est recouverte d'un toit soutenu par des supports en bois, qui ont laissé des traces de leurs orifices. Il s'agit peut-être d'une énorme piscine, du temps de la christianisation. On pourrait admettre qu'il y avait plusieurs piscines de ce genre en ce lieu⁽⁵⁾. Ce qui serait conforme à la tradition des baptêmes collectifs, que nous connaissons, entre autres par un récit ultérieur de la mission de saint Otton à Bamberg, en Poméranie (xii^e siècle). Comme cela résulte des recherches archéologiques de 1949, ce fut au même endroit que fut érigée la première cathédrale. Le nom de son évêque, Jordan, est mentionné dans un document de 968⁽⁶⁾.

Les restes des murs, en pierres brisées, appareillées en «opus spicatum» (fig. 20), indiquent que ce fut un édifice à trois nefs, à façade massive flanquée de deux tours du côté ouest et plus large que le corps principal. Dans la partie occidentale de la nef se trouvait une loge, soutenue par une colonne massive ou par un pilier, qui nous donne le tracé d'une base arrondie.

⁽¹⁾ T. WOJCIECHOWSKI, *Szkice Historyczne jedenastego wieku*, III, éd. Warszawa, 1951, p. 79-85.

⁽²⁾ T. POKLEWSKI, Z. TOMASZEWSKI, *Ślady starszej budowli w kolegiacie romańskiej w Tumie*, pow. Łęczycza, in *Acta Archaeologica Universitatis Łodziensis*, 4, 1956, p. 81-93.

⁽³⁾ E. LEHMANN, *Der frühe deutsche Kirchenbau*. Berlin, 1938.

⁽⁴⁾ K. JÓZEFOWICZÓWNA, Z. KEPINSKI, *Grobowiec Mieszka Pierwszego i najstarsze budowle grodu poznańskiego*, in *Przegląd Zachodni*, VIII, 1952, p. 370-397.

⁽⁵⁾ Selon des renseignements de M^{lle} K. JÓZEFOWICZÓWNA.

⁽⁶⁾ *Monumenta Poloniae Historica*, III, p. 42; V, p. 878.

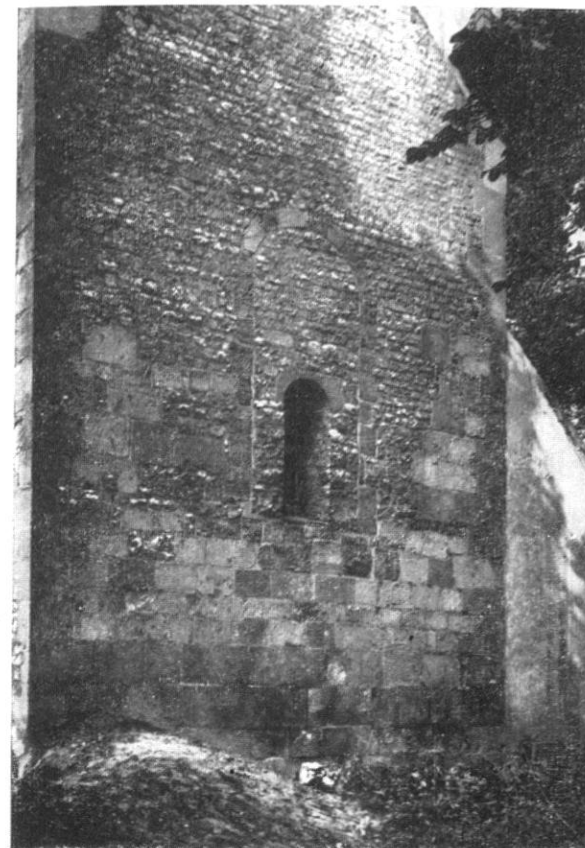


FIG. 14. — Cracovie. Saint-Sauveur, chevet (la fenêtre primitive en partie murée).

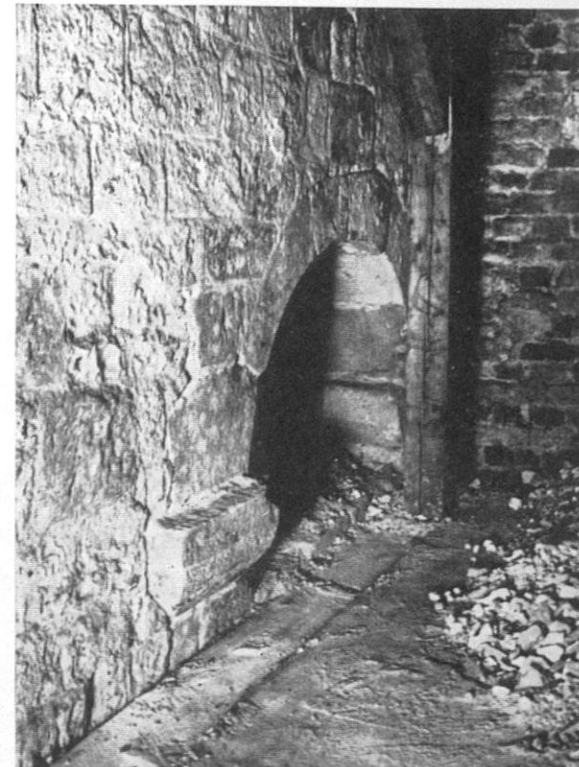


FIG. 15. — Cracovie. Saint-Sauveur. Arcade du côté nord.

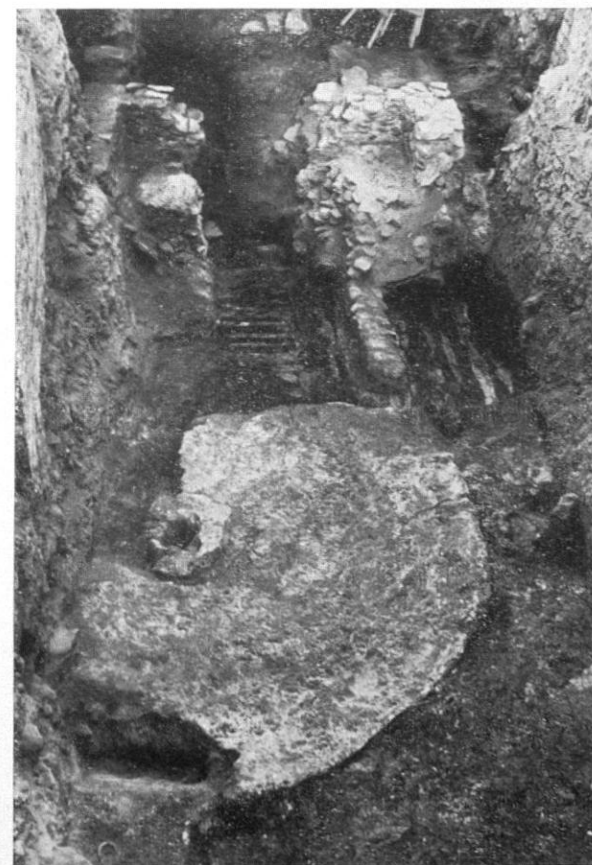


FIG. 19. — Poznań. Cathédrale. Restes d'une piscine.

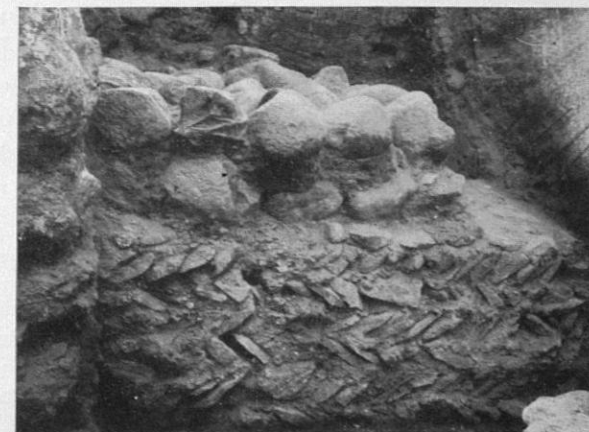


FIG. 20. — Poznań. Cathédrale. «Opus spicatum».

Les conclusions récentes — fruit d'un travail assidu — de M^{lle} K. Józefowicz⁽¹⁾ font écarter définitivement la reconstitution fantaisiste de ce monument par Z. Kępiński⁽²⁾, qui défendit l'idée d'une église sépulcrale du prince Mieszko I^{er}. M^{lle} Józefowicz affirme avec raison que la façade massive occidentale est caractéristique de l'architecture ottonienne, qui conservait le thème carolingien de l'église-porche travesti en « Westwerk ».

Les relations actives avec l'Empire des Ottons, qui se manifestaient entre autres par de fréquents séjours des premiers souverains polonais à la cour impériale, la sujétion probable de l'évêché de Poznań (avant l'an mille) à l'archevêché de Magdebourg — indiquent clairement la voie par laquelle s'exerçait l'influence de l'art monumental des Ottons. La splendide cathédrale de Magdebourg, dont la forme primitive n'est pas assez connue⁽³⁾, a pu servir de modèle en Pologne. On sait qu'une solution semblable de la façade occidentale caractérisent deux autres édifices ottoniens de la première moitié du XI^e siècle : la cathédrale de Naumbourg (1021-1044) et l'église du monastère de Schaffhausen (vers 1050)⁽⁴⁾.

Un rôle éminent, dans le transfert en Pologne de l'architecture des pays de civilisation chrétienne développée, incombe aux premiers monarques couronnés de la Pologne. Les Piast considéraient d'ailleurs leurs entreprises architecturales comme des symboles de la durée et de l'unité de leur état encore peu consolidé.

Dans la seconde génération des Piast, le roi Mieszko II, extrêmement doué, a su atteindre un très haut degré de culture pour son époque. C'est ce qui se laisse déduire d'une lettre que lui adressa Mathilde de Lorraine vers 1027 : « Cum in lingua propria et in latina deum digne venerari posses, in hoc tibi non satis, graeconis supperaddere maluisti ».

Ce passage indique en même temps que les princes polonais ne se bornaient pas à puiser uniquement à la source occidentale de la civilisation.

L'invasion des Tchèques en 1038, jointe à la réaction du paganisme, mit fin dans le développement du jeune État polonais à toute une époque. La plupart des institutions ecclésiastiques furent abolies, en même temps que disparurent les édifices érigés sous les premiers Piast, entre le X^e et le XI^e siècle. Les reliques de saint Adalbert furent emportées de Gniezno à Prague, et la cathédrale de Gniezno, abandonnée, « servit de refuge aux bêtes sauvages », à en croire un chroniqueur. C'est en relation avec ces événements semble-t-il, qu'il convient de mettre l'arrêt des travaux au palais de Giecz et l'incendie qui consuma la première cathédrale de Poznań, dont les vestiges furent constatés pendant les dernières fouilles.

L'année tragique de 1038 est la date limite de la première étape historique de l'archi-

⁽¹⁾ K. JÓZEFOWICZÓWNA, *Pierwsza katedra poznańska*, in *Kwartalnik Historii i Teorii Architektury*, I, 1956.

⁽²⁾ Z. KĘPIŃSKI, *Sztuka przedromańska-Architektura. Sztuka Polska Czasów Średniowiecznych*, Warszawa, 1953, p. 19.

⁽³⁾ H. FIEDLER, *Dome und Politik*, Bremen-Berlin, 1937, fig. p. 100.

⁽⁴⁾ P. FRANKL, *Die Stellung der Westtürme des Naumburger Domes*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, II, Cambridge, 1939, p. 503-535.

ture religieuse en territoire polonais. La stabilisation des conditions de vie sous le règne de Casimir le Restaurateur (1038-1058) et l'installation, cette fois définitive, de la chrétienté, se manifestèrent par un nouvel essor de l'activité architecturale. Vers le milieu du XI^e siècle prit naissance la première cathédrale de Cracovie, sur le monticule de Wawel. Elle réalise le programme complet d'une basilique romane, avec transept et crypte sous le presbytère. Dans la seconde moitié du XI^e siècle, s'élèvent les basiliques longitudinales de Poznań et de Gniezno, et en même temps les Bénédictins témoignent d'une activité considérable. Près des monuments modestes, allongés, à une seule nef, de Lubin et de Sainte-Croix, ils érigent un fastueux édifice voûté à Tyniec, probablement avec plusieurs nefs, dont le plan n'est pas encore fixé. Dans l'abbaye bénédictine de Mogilno, vers 1070, s'élève une basilique longitudinale, avec une seule tour de grande dimension au milieu de la façade occidentale. Son programme compliqué a retenu l'attention du chroniqueur du XV^e siècle, qui mentionne son érection par le roi Boleslas Hardi, « fundavit in loco horti unam criptam inferiorem alteram superiorem ».

Cette floraison de l'architecture monumentale en Pologne, dans la seconde moitié du XI^e siècle, montre que la semence jetée dans les premières années du jeune royaume avait porté fruit.

Zygmunt SWIECHOWSKI.

Varsovie.

UNE ICONOGRAPHIE PEU CONNUE DU CRUCIFIEMENT

par

KNUT BERG

La scène du Crucifiement peinte sur un grand crucifix pisan de la seconde moitié du XII^e siècle (fig. 1)⁽¹⁾ présente des détails iconographiques si particuliers qu'elle réclame un examen approfondi. A gauche de la croix se tiennent les trois Maries et deux soldats; l'un perce le flanc du Christ en portant la main à ses yeux fermés, l'autre tend une coupe au-dessous de la plaie. A droite se tiennent saint Jean, le centurion coiffé d'un casque d'or, le porteur d'éponge et un troisième soldat.

L'ordonnance générale de la scène suit de très près un prototype byzantin du Moyen Âge que nous retrouvons sur un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (Ms. gr. 510)⁽²⁾, à Saint-Marc de Venise⁽³⁾ et sur quelques fresques cappadociennes⁽⁴⁾. Le soldat qui perce le flanc du Christ en touchant ses yeux n'a pas son équivalent dans l'art byzantin et on le trouve rarement dans l'art occidental avant le XIII^e siècle. Le soldat qui recueille le sang du Christ est inconnu aussi bien de l'art byzantin que de l'art occidental.

Le soldat qui touche ses yeux fermés illustre clairement la légende de Longin telle que la conte Jacques de Voragine dans la « Légende dorée » : « et videns signa, quae fiebant, solem scilicet obscuratum et terrae motum in Christum credidit. Maxime ex eo, ut quidam dicunt, quod cum ex infirmitate vel senectute oculi ejus caligassent, de sanguine Christi per lanceam decurrente fortuito oculos suos tetigit et protinus clare vidit »⁽⁵⁾.

La « Légende dorée » est de la fin du XII^e siècle. Elle fut le livre favori de la fin du Moyen Âge et une grande source d'inspiration pour les artistes. Loin d'être un livre original on la considère en général comme une compilation de légendes et de traditions⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ N° 15, Museo Civico, Pise. E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated Index*, Florence, 1949, n° 520, p. 201, voir bibliographie.

⁽²⁾ H. OMONT, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. 21.

⁽³⁾ Gabriel MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, fig. 451.

⁽⁴⁾ Qaranlek, Elmale, Tchareqle : G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 2^e album, pl. 100, 116, 127.

⁽⁵⁾ Jacques de VORAGINE, *Legenda Aurea*, ch. 47 : *De Sancto Longino*. Éd. Th. Graesse, Leipzig, 1850, p. 202.

⁽⁶⁾ M. BUCHBERGER, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Fribourg, 1933, vol. 5, col. 264.

La légende de Longin est racontée dans tous les martyrologes les mieux connus des Églises grecque et latine. Toutefois, il existe une différence essentielle entre les deux versions grecque et latine. Dans la légende grecque qui s'appuie sur Mathieu et Marc, Longin est le centurion qui commande les soldats pendant le Crucifiement; il n'est pas nécessairement celui qui perce le flanc du Christ. Dans la légende latine qui s'appuie sur Jean, Longin est le soldat (appelé souvent centurion) qui perce le flanc du Christ. Dans aucune de ces légendes, aussi bien dans la grecque que dans la latine, il n'est pas fait mention de la cécité de Longin; il est question de lui seulement dans la guérison des autres qui sont aveugles⁽¹⁾; ce fait d'ailleurs n'est pas rapporté dans la version de la légende publiée dans les *Acta Sanctorum*.

La première mention de la cécité de Longin se rencontre dans l'*Histoire scolastique* de Pierre Comestor, de la fin du XII^e siècle⁽²⁾, mais la légende ne semble pas avoir eu de popularité dans la littérature latine, et Jacques de Voragine la rapporte avec certaines réserves. Dans la littérature médiévale populaire, Longin fut — et cela dès le X^e siècle — une figure familière, surtout en Angleterre et en France⁽³⁾, mais aucune mention de sa cécité ne se rencontre avant la fin du XII^e siècle. Après cette date, elle est mentionnée aussi souvent qu'il est question de Longin⁽⁴⁾.

Même si l'on ne peut en relever des attestations dans les sources écrites avant la fin du XII^e siècle, cette histoire doit être plus ancienne, puisqu'elle apparaît dans l'enluminure dès le VIII^e siècle⁽⁵⁾.

Le soldat qui perce le flanc du Christ est un des éléments constants de la représentation du Crucifiement, mais sa cécité ou sa guérison miraculeuse n'a reçu qu'un petit nombre d'illustrations avant le XIII^e siècle⁽⁶⁾. Généralement, il est seulement le bourreau. Dans beaucoup de cas, c'est la légende de sa conversion au Christ qui est illustrée, mais une telle illustration ne fait que suivre la légende du martyrologe romain⁽⁷⁾. Dans quelques cas, la

⁽¹⁾ Sur Longin dans les apocryphes et les légendes, voir R. J. PEEBLES, *The Legend of Longinus in ecclesiastical Tradition and in English Literature*, Bryn Mawr College Monographs, vol. 9, 1911, chap. 1; Konrad BARDACH, *Der Gral*, Stuttgart, 1938, chap. 14.

⁽²⁾ MIGNE, *P. L.*, 198, 1633-1634.

⁽³⁾ PEEBLES, *op. cit.*, et Karl KRÖNER, *Die Longinuslegende und ihre Ausbreitung in der französischen Literatur*, Munster, 1899, Dissert.

⁽⁴⁾ Dans *Les Chansons de geste*: KRÖNER, *op. cit.*, p. 39 et suiv.

⁽⁵⁾ Miniature irlandaise: Saint-GALL, Stiftsbibl. cod. 51: G. L. MICHELI, *L'enluminure du haut Moyen Age et les influences irlandaises*, Bruxelles, 1939, frontispice.

⁽⁶⁾ Manuscrit anglais, vers 1050: British Museum, Cotton ms. Tiberius C. VI. Aveugle, Longin porte ses mains à ses yeux. — F. WORMALD, *English Drawings of the 10th and 11th centuries*, Londres, 1952, pl. 30. — Ms. anglais du XII^e siècle: Victoria and Albert Museum, cod. 661. Longin tient ses mains au-dessus de ses yeux. — M. R. JAMES, *Four Leaves of an English Psalter*, Welpole Society, vol. 25, Oxford, 1937, pl. 7. Ivoire d'Italie méridionale, vers 1100: Staatliches Museum, Berlin. Les yeux fermés de Longin sont opposés nettement aux yeux ouverts de Stéphanon. — A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. IV, n° 146, pl. 52.

⁽⁷⁾ La légende est illustrée le plus clairement lorsque le porte-lance est représenté agenouillé auprès de la croix, comme sur un coffret en ivoire irlandais du VIII^e-IX^e siècle, à l'abbatiale de Werden, et sur un autre ivoire, au British Museum: GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, vol. II, n° 180, pl. 55, et n° 134, pl. 39. Généralement sa conversion est représentée par le mouvement de son bras levé ou de sa main qui désigne



FIG. 1. — Pise. Museo Civico. Détail d'un Crucifix peint.

(Phot. Atinari.)

cécité est figurée, mais il est toujours assez difficile de le discerner, étant donné l'état de conservation des monuments⁽¹⁾.

D'un intérêt tout aussi grand sont les représentations dans lesquelles le sang de la blessure jaillit dans la direction des yeux du soldat⁽²⁾ ou bien s'écoule en larges flots le long de la lance⁽³⁾. Dans aucun de ces cas, il n'y a d'allusion claire à la conversion du soldat, mais celui-ci est souvent identifié par des inscriptions comme étant Longin, et il est alors possible que ce soit là une allusion à la guérison miraculeuse de sa cécité par le sang du Christ.

Dans l'art byzantin, comme nous l'avons déjà vu, le miracle n'est jamais représenté⁽⁴⁾, et aucune allusion n'est faite à la conversion du porteur de lance. Une grande importance est donnée au Centurion qui, bien que connu, est généralement exclu en Occident des scènes du Crucifiement. On le voit toujours dans une attitude indiquant sa conversion et il est souvent figuré dans des représentations d'où le porteur de lance est exclu⁽⁵⁾. Seules quelques œuvres italiennes montrent des représentations analogues en Occident⁽⁶⁾.

Tout ceci est en plein accord avec les conceptions différentes de la légende de Longin dans les traditions grecque et latine. Mais comme les deux traditions légendaires sont souvent confondues, nous retrouvons cette confusion dans l'art. La scène du Crucifiement figurée sur le crucifix pisan est un exemple typique de cette confusion des deux traditions.

Que ce soit un soldat qui recueille le sang du Christ sur la Croix constitue, nous l'avons dit, une représentation unique. On peut assurer que c'est un soldat car il est vêtu d'une courte tunique comme les autres soldats de la scène.

Le thème du sang du Christ est courant dans l'art du Moyen Âge, aussi bien dans l'art byzantin que dans l'art d'Occident dès le IX^e siècle. Généralement, le sang s'écoule dans un calice placé à côté ou sous la Croix et tenu par une femme représentant l'Église ou par des anges. Quelquefois, c'est Adam sortant de la tombe qui lève une coupe au pied de la

le Christ. Nombreux exemples sur les ivoires carolingiens : GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, vol. I, n° 75, pl. 32; n° 85, pl. 34; n° 88, pl. 37; n° 112, pl. 50, et n° 137, 139, pl. 59.

⁽¹⁾ Burdach, *op. cit.*, p. 300 et suiv., croit pouvoir affirmer qu'un examen attentif de deux ivoires carolingiens permet de constater que le porte-lance y est aveugle : Paris, Bibl. Nat., lat. 9383 et 9388 : GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, vol. I, n° 83, pl. 35, et n° 73, pl. 29.

⁽²⁾ Fresque à S. Maria Antica, Rome : WILPERT, *Die röm. Mos. und Malereien*, Fribourg, 1917, 4, pl. 179; fresque à S. Urbano alla Caffarella, Rome : A. VENTURI, *Storia dell'arte ital.*, 2, fig. 182; miniature franc. XII^e siècle, Paris, Bibl. Nat., lat. 257 : MÂLE, *L'art. relig. au XII^e siècle*, fig. 67; ivoire X^e siècle, Bonn, Provinzialmuseum : GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, I, n° 37, pl. 17.

⁽³⁾ Manuscrit espagnol du X^e siècle, Gérone, cath. : W. NEUSS, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in altspanischer und altchristlicher Bibelillustration*, Munich, 1931, pl. 19, fig. 33. Il est possible que le porte-lance soit aveugle, mais la reproduction ne permet pas de s'en assurer. Autre exemple : ivoire des IX^e-X^e siècles, Narbonne, cath. : GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, vol. I, n° 31, pl. 15.

⁽⁴⁾ Le miracle n'a pas dû être ignoré en Orient, puisqu'il est mentionné dans un registre de reliques arménien du XIII^e siècle : F. DE MÉLY, *Les reliques de Constantinople au XIII^e siècle*, Lille, 1897, p. 15.

⁽⁵⁾ Pala d'Oro, Venise : E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana*, Verone, 1929, fig. 10. Miniatures byz. dans l'Evang., Parme, Palat. 5, et dans le Tétraévang. Vatic., grec 1156 : Millet, *op. cit.*, fig. 426, 427.

⁽⁶⁾ Fresque à S. Angelo in Formis; porte en bronze de la cath. de Pise : SANDBERG-VAVALÀ, *op. cit.*, fig. 15, 21.

Croix. Les enseignements de l'Église expliquent toutes ces images, mais aucun n'explique le geste du soldat.

Il est rare de trouver un homme près de la Croix élevant une coupe vers la blessure. On en connaît seulement deux exemples : l'un dans le Psautier d'Utrecht (fig. 2), l'autre sur un ivoire du *Victoria and Albert Museum* (fig. 3).

La scène du Crucifiement sur le Psautier d'Utrecht (illustration du psaume 115) montre à gauche de la Croix un homme nu revêtu d'un pagne qui élève d'une main un calice vers le flanc blessé et de l'autre la patène avec l'hostie. On voit, à droite, saint Jean et la Vierge, et, sous la Croix, celui qui porte la lance. Sur le côté gauche, on voit une église ouverte dont l'autel est vide. L'homme qui porte le calice et la patène est le psalmiste disant : « Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo », et « Tibi sacrificabo hostiam et nomen Domini invocabo », versets 4 et 8.

L'église et l'autel vide donnent à cette scène un sens symbolique assez accusé pour qu'on y voie l'illustration d'un commentaire mystique de la liturgie eucharistique⁽¹⁾, prenant ici le sens d'une figuration de la passion du Christ. Le psalmiste devant le calice et la patène symbolise l'offrande de la Messe (l'offertoire) et ceci est aussi en accord avec l'usage de ce psaume dans la liturgie⁽²⁾.

Sur l'autre exemple, l'ivoire sculpté du *Victoria and Albert Museum*, nous voyons à gauche de la Croix, Marie, le porte-lance et derrière lui un homme en longue robe qui lève une coupe vers la blessure du Christ; à droite saint Jean, celui qui porte l'éponge et derrière lui le Centurion⁽³⁾.

Le personnage qui reçoit le sang a été généralement considéré comme l'Église, *Ecclesia*⁽⁴⁾. Goldschmidt, qui veut y voir un homme, a été très intrigué par cette image, et, sans essayer de l'expliquer, incline à considérer l'ivoire comme une copie mal comprise d'un ivoire carolingien de l'école de Metz. Il est toutefois difficile de comprendre comment l'Église — toujours une femme — a pu être figurée par erreur sous des traits masculins au IX^e siècle, car, à cette époque, elle aurait dû être considérée comme la figure toute indiquée pour recueillir le sang.

Bien qu'il soit impossible, faute de points de comparaison, d'identifier de façon certaine cet homme, on peut supposer que c'est Joseph d'Arimathie car celui-ci est cité parmi les disciples du Christ présents lors du Crucifiement⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ J. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustrationen im Mittelalter*, Helsingfors-Leipzig, 1895, vol. 1, p. 282, et BURDACH, *op. cit.*, p. 262.

⁽²⁾ V. THALHOFER, *Erklärung der Psalmen mit besonderer Rücksicht auf deren liturgischen Gebrauch*, Ratisbonne, 1904, p. 662 et TIKKANEN, *op. cit.*, p. 282.

⁽³⁾ GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, vol. II, n° 67, date le relief du X^e siècle et l'attribue à Cologne.

⁽⁴⁾ M. H. LONGHARST, *Catalogue of Carvings in Ivory. Victoria and Albert Museum*, Part 1, Londres, 1927, p. 72. W. LANGE, *Die Darstellung der Kreuzigung Christi in der niederrheinischen Elfenbeinschnitzerei des 11. und 12. Jahrhunderts*, Erlangen, 1912, Dissertation, p. 50, 60. P. WEBER, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst*, Stuttgart, 1894, p. 23, 60.

⁽⁵⁾ MILLET, *op. cit.*, p. 439, note 3, croit que l'image de Joseph d'Arimathie recueille le sang, sur une fresque de Tchaouch-In, en Cappadoce (JERPHANION, *op. cit.*, Second Album, pl. 112, 4). La reproduction ne permet pas de le discerner avec certitude.

Joseph d'Armathie dans les Évangiles est le *nobilis decurio* qui demande à Pilate la permission d'ensevelir le Christ et il joue un rôle important dans les écrits légendaires et apocryphes de la Crucifixion et de l'Ensevelissement⁽¹⁾. Il existe plusieurs vies légendaires de ce personnage, et un apocryphe géorgien du VII^e siècle dit même que c'est lui qui a recueilli le sang du Christ après la Résurrection⁽²⁾.

Le rôle joué par Joseph d'Armathie dans les interprétations mystiques de la liturgie eucharistique explique la raison pour laquelle il reçut le sang du Christ. Dans l'Église grecque la liturgie était conçue comme un drame allégorique du cycle de la Passion et de la Résurrection, et dès le V^e siècle, Joseph d'Armathie est mêlé à ce drame⁽³⁾.

Dans les œuvres liturgiques de Maxime le Confesseur (580-662), qui eurent une grande influence sur le développement ultérieur de l'élément mystique dans la liturgie grecque et dont une partie fut traduite en latin en 869-870⁽⁴⁾, l'importance donnée à Joseph s'explique aisément : la patène, ce sont les mains de Joseph et de Nicodème, et le calice c'est le vase qui recueillit le sang du Christ pendant le Crucifiement, et c'est ce même vase qui a servi au Christ pendant la Cène⁽⁵⁾.

Sous l'influence des écrivains byzantins, ces interprétations mystiques de la liturgie furent aussi introduites dans l'Église occidentale. Un de ceux qui les premiers adaptèrent ces idées à la liturgie occidentale fut Amalaire de Metz (770-755 à 850-853), dont l'œuvre est d'une grande importance pour le développement de la liturgie du Moyen Âge⁽⁶⁾. Dans ses *Commentaires* sur la liturgie eucharistique, il écrit que si l'on considère la mort du Christ sur la Croix comme un symbole, le diacre qui élève le calice agit comme Joseph d'Armathie et le prêtre qui tient l'hostie imite Nicodème, et c'est alors que le vin devient le sang du Christ⁽⁷⁾.

Ces interprétations mystiques de la liturgie eurent une influence profonde sur la formation des légendes dans l'imagination populaire pour laquelle le récit sommaire des écrits canoniques devait être illustré de manière concrète. Maxime le Confesseur ne donne pas le nom du personnage qui a recueilli le sang du Christ, mais il était naturel que ce soit Joseph d'Armathie puisque celui-ci a été mêlé intimement au Crucifiement et à l'Ensevelissement, ainsi qu'il est dit dans *L'Histoire de saint Graal* que Robert de Boron écrit à la fin du XII^e siècle⁽⁸⁾. Cette version de l'histoire de Graal est très nettement influencée par des œuvres liturgiques comme celle de Maxime le Confesseur⁽⁹⁾. Ce n'est donc pas nécessaire-

⁽¹⁾ E. VON DOBSCHÜTZ, *Joseph von Arimathia*, dans *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 23, 1902, p. 1-18.

⁽²⁾ Traduction allemande de l'apocryphe géorgien, par A. HARNACK, dans *Sitzungsber. der k. preuss. Akad. der Wiss.*, 1901, p. 920-931.

⁽³⁾ BURDACH, *op. cit.*, p. 153.

⁽⁴⁾ S. PETRIDES, *Traité liturgique de saint Maxime et de saint Germain traduits par Anastase le bibliothécaire*, dans *Rev. de l'Orient chrétien*, 10, 1905, p. 289.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, p. 359.

⁽⁶⁾ R. MÖNCHEMEIER, *Amalar von Metz, sein Leben und seine Schriften*, Münster, 1893, p. 203-232.

⁽⁷⁾ *De ecclesiasticis officiis*, lib. 3, cap. XXVI, *De corpore Domini post unissimum spiritum in cruce* : MIGNE, P. L., 105, 1144.

⁽⁸⁾ ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, W. A. NITZE, Paris, 1927, v. 905-913.

⁽⁹⁾ BURDACH, *op. cit.*, p. 164 et suiv., 456.

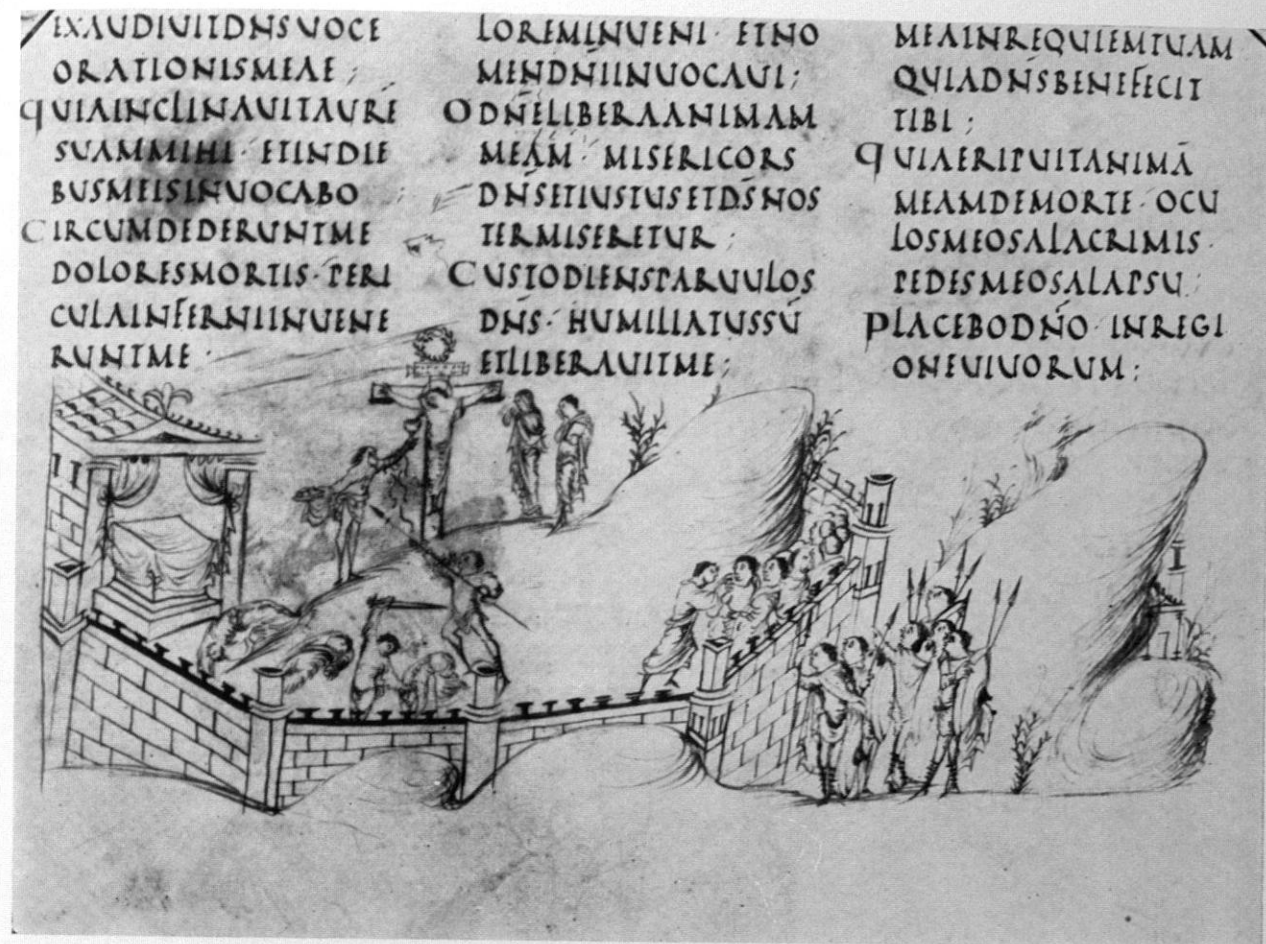


FIG. 2. — Psautier d'Utrecht, fol. 67.



FIG. 3. — Ivoire
au Victoria and Albert Museum, Londres.



FIG. 4. — Sacramentaire de Drogon.
Paris, B. N., lat. 9428, fol. 43 v°.

ment une invention du XII^e siècle qui a fait de Joseph d'Arimathie celui qui a recueilli le sang du Christ pendant le Crucifiement.

Puisqu'à la fois les écrits liturgiques et les traditions populaires lient intimement le personnage de Joseph d'Arimathie au calice et au sang du Christ, on peut penser que Joseph a pu être représenté recueillant le sang du Christ pendant le Crucifiement dès le XI^e siècle.

Ainsi, puisque cette iconographie de Joseph d'Arimathie tire ses sources de la liturgie eucharistique, il peut y avoir aussi un lien avec la scène du Crucifiement du Psautier d'Utrecht. Il est possible que le type iconographique ait eu son origine au IX^e siècle. Le développement ultérieur du type du Psautier d'Utrecht, comme nous le trouvons sur le Sacramentaire de Drogon (fig. 4), peut expliquer pourquoi il n'est jamais devenu courant. Dans le Sacramentaire de Drogon, l'acte, qui dans le Psautier est accompli par une seule personne, est accompli par deux : d'une part, à gauche de la Croix, une femme, tenant le calice qui représente nettement l'Église, *Ecclesia* ; d'autre part, à droite, un homme, vêtu d'une longue robe et tenant la patène. L'identification de cet homme varie⁽¹⁾, mais, si on compare la scène aux commentaires liturgiques d'Amalaire, ce doit être Nicodème⁽²⁾. Cette identification et son rapport avec les écrits d'Amalaire laisse supposer l'existence d'un autre type intermédiaire entre le Psautier d'Utrecht et le Sacramentaire de Drogon, où Joseph d'Arimathie et Nicodème, placés de chaque côté de la croix, tenaient le calice et la patène. Dans le développement ultérieur, la place de Joseph sera prise par l'Église, changement naturel si l'on considère la grande signification religieuse de cette dernière figure, et en contre-partie, la Synagogue remplacera Nicodème.

Toutefois, il est possible de voir l'ivoire sculpté comme la copie fidèle d'une œuvre carolingienne de l'École de Metz, non pas, comme l'a pensé Goldschmidt, une copie mal comprise, mais la copie d'un prototype perdu où Joseph et Nicodème auraient été de chaque côté de la Croix. Sur l'ivoire, la place de ce dernier aurait été prise par le Centurion.

Si nous comparons la représentation du crucifix pisan avec celle de l'ivoire, nous voyons combien elles sont proches quant à l'ordonnance générale des figures. Il est donc possible que la scène du Crucifiement dérive d'un type semblable à l'ivoire, avec cette différence que Joseph est devenu un soldat.

Il n'est pas nécessaire de songer à une erreur. Les Évangiles décrivent Joseph d'Arimathie comme un *decurio* (Marc, xv, 43 ; Luc, xxiii, 50) ce qui peut désigner un officier ou un conseiller. Dans la légende du Graal créée par des chevaliers croisés, Joseph est aussi un soldat et Robert de Boron le décrit comme un homme de confiance de la maison de Pilate⁽³⁾.

⁽¹⁾ Louis WEBER (*Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen, Schriftproben aus Metz' liturgischen Handschriften*, Metz-Francfort, 1913, p. 18) identifie cette figure avec la Synagogue. J. REIL (*Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit, Studien über chr. Denkmäler*, Leipzig, 1930, p. 104) y reconnaît le centurion, tandis que BURDACH (*op. cit.*, p. 297 et suiv.), Joseph d'Arimathie ou un prêtre.

⁽²⁾ Il est intéressant de noter ici les rapports qui ont pu exister entre Amalaire et l'évêque Drogon. On sait qu'Amalaire voulait lui dédier son livre *Embolis opusculorum* : MÖNCHMEIER, *op. cit.*, p. 108.

⁽³⁾ Voir l'ouvrage cité p. 324, note 8, v. 441-442.

Toutefois, il y a d'autres sources qui indiquent que c'est un soldat qui a recueilli le sang du Christ pendant le Crucifiement. Dans le cycle byzantin de la passion *Christus Patiens* du XI^e-XII^e siècle⁽¹⁾, nous lisons aux vers 1086-1094 :

« Celui qui avait enfoncé la lance
s'effondre en criant :
En vérité cet homme mort est le fils de Dieu.
Il court et se précipite devant la croix
et, conquis par ce qu'il vient de voir, il tombe à terre
à l'endroit où la Croix est plantée, aveuglé
par le sang, qui jaillit hors de la plaie,
et, avec les mains pleines à la source, il frotte sa tête.
La purification semble être ainsi acquise⁽²⁾ ».

Il faut noter que celui qui porte la lance accomplit trois actes : il perce le flanc du Christ, il professe sa foi en Lui et recueille le sang pour s'en oindre la tête. Celui qui porte la lance n'est pas nommé dans le *Christus patiens*, et on ne peut rien dire avec certitude sur l'origine de cette histoire du soldat perçant le flanc du Christ et recueillant le sang pour s'en oindre la tête. Dölger suppose que les sources de cette légende sont les mêmes que celles de la guérison de la cécité de Longin⁽³⁾.

La relique du Saint Sang de Mantoue est intéressante à ce point de vue. Elle a été trouvée avec le corps de Longin, patron de Mantoue, et l'on pense qu'elle fut apportée en même temps que lui. La relique fut découverte en 804, redécouverte en 1049 et depuis elle est devenue un objet de vénération et de pèlerinage⁽⁴⁾. Ceci indique l'existence d'une tradition selon laquelle Longin aurait recueilli aussi le sang du Christ pendant le crucifiement⁽⁵⁾.

Quelques œuvres byzantines ont servi de base et d'inspiration pour d'autres œuvres littéraires et légendaires à la fois en Occident et en Orient, au même degré que *Christus patiens*⁽⁶⁾. Si nous imaginons maintenant les trois actes accomplis par des personnes différentes, nous arrivons à un arrangement très semblable au crucifiement peint sur le crucifix

⁽¹⁾ KRUMBACHER, *Byz. Literaturgeschichte* 2, p. 746.

⁽²⁾ D'après la traduction allemande de ce passage dans : *Die Blutsalbung des Soldaten mit der Lanze im Passionspiel Christus Patiens*, dans *Antike und Christentum*, 4, Munster, 1933, p. 81.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 94.

⁽⁴⁾ I. DONESMONDI, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, Mantoue, 1612-1614, p. 138, 195-204.

⁽⁵⁾ Le Crucifiement sur un ivoire byzantin, Munich, Staatsbibl., Clm. 6832, XI^e siècle, montre simultanément le porte-lance et le porte-éponge avec un ustensile : A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Die byz. Elfenbeinskulpturen*, vol. II, n° 22, pl. 6. Ces auteurs pensent qu'il s'agit d'un malentendu, mais il se pourrait que ce soit un trait introduit intentionnellement, sous l'influence de cette tradition. Le Longin vénéré à Mantoue est un soldat.

⁽⁶⁾ KRUMBACHER, *op. cit.*, p. 748.

pisan. Ce qui peut arriver alors est tiré d'un « scénario » chypriote du XIII^e siècle⁽¹⁾. Nous y lisons en effet les directives pour la mise en scène du Crucifiement :

« Et il dira plus tard : « Père dans tes Mains »

Puis il se taira. Là-dessus le *Hekatontarkos* dira :

« En vérité cet homme était le Fils de Dieu. »

Mais le *Centurion* percera son flanc avec une lance et

[Espace vide dans le texte, le mot « recherche » écrit dans la marge.]

juste en dessous, recueillera le sang et l'eau, et plus tard la Mère ira chez Joseph sanglotant et fortement déprimée, et elle lui dira...⁽²⁾. »

Un doute subsiste au sujet de celui qui a recueilli le sang et ce doute est probablement dû à la confusion qui apparaît dans cette partie du texte. L'auteur fait avec netteté la différence entre le *Hekatontarkos* et le *Centurion*⁽³⁾, qui sont cependant un seul et même personnage; ceci est dû au fait qu'il a utilisé deux sources différentes, l'une grecque (d'où le *Hekatontarkos*) et l'autre latine (d'où le *Centurion*). Mais quand il arriva à celui qui a recueilli le sang, il n'a plus su comment le désigner, et a laissé un espace vide. Il y a plusieurs possibilités pour remplir ce vide dans le texte. Si l'auteur suit *Christus patiens*, ce sera le *Hekatontarkos* qui sera choisi; si l'auteur suit la source latine, ce sera le *Centurion* ou Joseph d'Arimathie. Chypre était alors l'une des places-fortes des Croisés et la légende du Graal pouvait très bien y être connue. On doit enfin envisager la possibilité d'un troisième homme dont il aurait oublié le nom, ce qui expliquerait pourquoi il a laissé un vide.

Nous ne savons pas qui a recueilli le sang, dans le *scenario* qui mêle les éléments du *Christus patiens*, de la légende du Graal et de la relique du Saint Sang de Mantoue. Mais nous savons qu'à la fin du XII^e siècle il existait une tradition selon laquelle c'était un soldat qui recueillait le sang du Christ pendant le Crucifiement. L'artiste de Pise a dû s'inspirer de cette tradition.

Knut BERG.

⁽¹⁾ Un texte destiné au régisseur d'une « passion » dramatique et qui ne donne qu'un mot-vedette, pour ce que disent les acteurs : A. Vogt, *Études sur le théâtre byzantin*, I. *Un mystère de la Passion*, dans *Byzantion*, 6, 1931, p. 37-74, avec trad. franc. du texte grec. Le prof. Mehr a essayé de reconstituer la pièce, avec son texte grec et anglais : A.-C. MEHR, *The Cyprus Passion Cycle*. Notre Dame, Indiana, 1947.

⁽²⁾ MEHR, *op. cit.*, p. 199.

⁽³⁾ DÖLGER, *op. cit.*, p. 82, croit que dans la pièce théâtrale également le « *Hekatontarkos* » et le *Centurion* sont une seule et même personne.

FRESQUES ROMANES

COPIÉES

SUR LES MINIATURES DU PENTATEUQUE DE TOURS

par

ANDRÉ GRABAR

L'actuelle église de la grande abbaye Saint-Julien, à Tours, remonte à 1240⁽¹⁾. Mais la nef gothique y est précédée, à l'Ouest, par une tour élevée en 966 et reconstruite en 1080, lors de la construction d'une nef consacrée en 1084, qui, en 1240, céda la place à la nef gothique actuelle. Seul vestige de l'édifice de la fin du XI^e siècle, la tour a été maintenue par les architectes de l'époque gothique, qui cependant en masquèrent le mur du côté de la nef, sous un parement nouveau. Ce mur de la fin du XI^e siècle n'apparaît qu'à un seul endroit, derrière les arceaux gothiques qui prolongent les triplets du triforium des murs latéraux de la basilique de 1240. Or sur ce qui est encore visible de ce mur de 1080 environ, on distingue des vestiges d'une peinture d'allure romane, qui a toutes les chances d'être contemporaine de la construction de l'abbatiale consacrée en 1084.

C'est au hasard qu'on doit la conservation de ces morceaux de fresques : les architectes du XIII^e siècle auraient pu renoncer à reproduire, sur le mur ouest, les arceaux du triforium gothique; comme ils auraient pu, de quelques coups de ciseau, faire disparaître ces fragments de peintures romanes dont ils ne s'étaient pas gênés de masquer les autres parties sous le parement gothique.

Ces fragments ont été remarqués vers 1840, et dessinés ou relevés à l'aquarelle à plusieurs reprises. Mais, seuls les relevés par le peintre des Monuments Historiques, L. Ypermann (1892) ont une valeur archéologique. Nous reproduisons ci-joint ces copies⁽²⁾ qui nous sont d'autant plus précieuses, que, depuis, les restes des fresques de

⁽¹⁾ R. et M. RANJARD, dans *Bull. Soc. arch. de Touraine*, XXVIII, 1943, 297-307. R. RANJARD, *La Touraine archéologique*, Tours, 1949. M. l'architecte André, qui a eu récemment l'occasion de faire un relevé de Saint-Julien de Tours, a eu l'amabilité de me renseigner sur des détails de l'architecture de cette église et sur celle qui l'a précédée. Je le prie d'accepter mes sincères remerciements.

⁽²⁾ Je me fais un plaisir de remercier M. Paul Deschamps, membre de l'Institut, directeur du Musée des Monuments français, où ces aquarelles sont conservées, de m'avoir autorisé à faire photographier et publier les aquarelles d'Ypermann. Je suis également reconnaissant à M. A. Lapeyre, sous-directeur des Monuments Historiques, de l'aide qu'il apporta fort aimablement à mon étude.

ÉTUDES CRITIQUES

par

ANDRÉ GRABAR

I. SAN LORENZO DE MILAN

A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, *La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*. — Milan, 1951, 297 p., 50 fig., 100 pl.

Ce recueil d'études sur l'histoire, l'architecture et les mosaïques de l'un des plus beaux sanctuaires paléochrétiens — et des mieux conservés — apporte une très abondante documentation graphique. Particulièrement précieux sont les dessins et les photographies qui donnent le détail de la bâtisse, les photographies des fouilles des fondations de la basilique et les reproductions en couleur des mosaïques. La qualité technique de ces images est bonne et l'on ne regrette que l'absence de photographies en noir des mosaïques, qu'il est toujours utile de pouvoir confronter avec les reproductions en couleur.

En faisant mieux connaître l'architecture de S. Lorenzo (surtout l'atrium, les tours, les locaux adjacents), les auteurs de ce recueil n'apportent aucune révélation capable de modifier sensiblement la place que les historiens attribuent généralement à cet édifice. Ceci est vrai notamment en ce qui concerne la date de construction de S. Lorenzo. Les auteurs du recueil ont fait un effort conjoint pour en faire remonter la fondation au troisième quart du IV^e siècle, mais aucune des considérations qu'ils avancent ne peut nous mener au-delà d'hypothèses plus ou moins vraisemblables. Il reste que la première mention certaine de S. Lorenzo ne remonte qu'à la fin du VI^e siècle (GRÉGOIRE DE TOURS, *Glor. Martyr.*), et qu'une source qui permet d'en reconnaître l'existence certaine avant cette date n'est pas antérieure à 500 environ (M. Felix Ennodius, 473-523).

Il reste aussi que — à l'exception peut-être de l'église de la Stoa d'Hadrien à Athènes, de date incertaine — toutes les églises les plus apparentées à S. Lorenzo ne sont pas antérieures au V^e siècle. Malheureusement, presque tous ces bâtiments apparentés (on a tort — p. 246 — de les attribuer à l'Asie Mineure, car c'est bien en Syrie, en Arménie et dans les Balkans qu'on en a enregistré jusqu'ici les exemples), ne nous sont connus que par leur plan. L'élévation ne nous en

étant pas conservée, on s'avance peut-être trop en les supposant aussi apparentés à celle de San Lorenzo que l'est leur plan. Mais il ne convient pas davantage de nier sous ce prétexte l'étroite parenté de tous ces monuments en tétraconque et d'insister, par exemple (p. 177), sur la supériorité de S. Lorenzo par rapport au *martyrium* de Séleucie près d'Antioche, le rapprochement de ces deux édifices ne pouvant manifestement pas servir à résoudre le problème des origines premières de ce type de sanctuaire chrétien. Il convient de rappeler, à ce propos que, contrairement à Séleucie, mais toujours en Syrie, la tétraconque d'Apamée (fouilles belges) était indiscutablement voûtée, avec une coupole centrale qui reposait sur quatre gros piliers. Les Arméniens de Zwartnotz, plus tard, reprennent ce système, et dès le VI^e siècle, les Byzantins, en Thrace (Perus-tica), élèvent une grande église du même type, avec coupole et voûtes autour d'elle.

Personnellement, je crois que le nombre infime de monuments conservés ne nous permet pas de localiser les prototypes de bien des sanctuaires paléochrétiens, et tout ce qu'on peut dire, c'est que — dans l'état présent de nos connaissances — les sanctuaires en tétraconque avec déambulatoire semblent avoir été le plus répandus en Syrie, aux V^e et VI^e siècles. En dehors de la Syrie, les Balkans en offrent deux exemples, et l'Italie un seul. Ces données, si limitées, interdisent évidemment d'aller plus loin et d'établir un lien de cause à effet (cf. p. 242 et suiv.) entre l'architecture de S. Lorenzo, insolite en Occident, et le fait qu'un évêque arien de Milan y était venu de Durostorum, l'actuelle Silistrie à l'embouchure du Danube.

Cette publication n'aura pas davantage élucidé les problèmes que pose l'architecture de S. Lorenzo, en ce qui concerne la topographie chrétienne de Milan et la fonction primitive de l'église. L'hypothèse de M. Cecchelli, qui identifie S. Lorenzo avec la *basilica Porziana* (*Portiana*) des textes, se heurte, à mon avis, à deux objections majeures : elle nous oblige de dater le monument du milieu du IV^e siècle, et elle l'assimile à une cathédrale. Or, cette date nous paraît trop élevée (voir *supra*) ; quant à la fonction, elle ne saurait être acceptée qu'en présence d'un témoignage direct des textes (ce qui n'est nullement le cas). S. Lorenzo est une église *extra-muros*, et si cette considération ne suffit pas pour écarter l'idée d'une église épiscopale (on en connaît des exemples paléochrétiens), le plan en tétraconque milite nettement contre cette idée. Là encore, pour admettre l'exception toujours possible, on ne saurait se passer de témoignages formels. Mais pourquoi ne pas admettre simplement que ce sanctuaire, qui adopte la forme concrète d'un *martyrium*, et qui se trouve *extra-muros*, c'est-à-dire là où s'élevaient généralement les *martyria*, en était un, effectivement, et que c'était cette église — elle existait sûrement vers 500 — qui était depuis sa fondation une *martyrium* de saint Laurent ? On en élevait précisément au V^e siècle (Ravenne, en 425), peut-être à la suite des aménagements monumentaux à S. Lorenzo du Campo Verano de Rome. Des *martyria* de ce genre, au V^e siècle, se dressaient encore au-delà de l'enceinte, comme les *martyria* des saints locaux. Mais il n'y avait nul besoin de fixer ces sanctuaires de saints à culte universel dans des cimetières suburbains existants. C'est ce qui expliquerait l'absence — ou plutôt la rareté extrême — des sépultures antiques autour de S. Lorenzo de Milan, élevé *a novo* sur l'emplacement qu'il occupe. Et d'autre part, ce sont bien les grands de ce monde qui, à cette époque, faisaient élever les *martyria* des saints de culte universel, en donnant à ces sanctuaires les dimensions de S. Lorenzo de Milan : il a bien fallu une intervention de ce genre pour pouvoir établir les fondations de cette église avec les matériaux qui provenaient d'un amphithéâtre fraîchement démoli (observation capitale faite au cours des dernières fouilles). En pendant au saint Laurent, martyr romain, célébré par un *martyrium* à Milan, rappelons l'église-*martyrium* du début du V^e siècle dédiée à Rome aux martyrs milanais Vital, Gervais et Protas.

Le grand luxe de la décoration — revêtement en porphyre (disparu) et mosaïques — suppose également des interventions puissantes. Mais nul texte ne cite de noms de fondateurs ni de

donateurs. De ce décor lui-même, d'ailleurs, il ne subsiste qu'une faible partie, à savoir des fragments substantiels des mosaïques d'une chapelle adjacente à S. Lorenzo, actuellement mise sous le vocable de S. Aquilino. On ignore la destination primitive de ce local — salle octogonale précédée d'une pièce oblongue, avec des absides latérales. Les auteurs du présent recueil plaident en faveur d'un baptistère, mais leurs arguments ne sont pas décisifs, et rien n'est moins surprenant, car l'architecture et les images murales des baptistères, des *martyria* et des mausolées avaient *grosso modo* les mêmes types consacrés ; et il faut une cuve baptismale, ou au moins une conduite d'eau, ou une image centrale du Baptême du Christ, pour s'assurer qu'il s'agit d'un baptistère.

Les deux mosaïques de la salle octogonale sont célèbres, mais elles mériteraient peut-être : a. une publication plus soignée des précieux dessins, sur le crépis, que, en tombant, ont fait apparaître des morceaux de la mosaïque de l'une des absides ; et b. un commentaire plus complet de cette mosaïque incomplète et de l'autre, qui lui fait pendant. Pourquoi, en effet, s'il s'agit effectivement d'un baptistère, comme le voudrait l'auteur, ne pas avoir indiqué la place de ce décor de Milan parmi ceux des baptistères certains ? On s'attendrait aussi, dans le même ordre d'idées, à voir observée la présence, sur les deux mosaïques, malgré la différence des sujets, du même motif de deux sources d'eau vive, symétriques au bas du tableau. Il aurait pu être rappelé aussi qu'une fresque (WILPERT, *Katak.*, pl. 236), quoique funéraire, présente la même particularité. Sur cette peinture, les deux sources-cascades apparaissent dans le cadre d'un paysage bucolique (bergers et troupeaux), et à ce titre aussi la fresque mériterait d'être évoquée, mais cette fois pour expliquer celles des mosaïques de S. Aquilino dont on n'a plus qu'une partie. M. Cecchelli, après le cardinal Schuster, y voit une Ascension d'Elie, mais sans avoir à écarter cette hypothèse, on ne saurait la préférer à une autre qui y verrait une scène bucolique — image de la bergerie du Christ, lui-même s'élevant au-dessus de son troupeau, en « vrai soleil » qui monte au ciel dans un quadrigé. L'analyse de la fresque de Calliste, pour le paysage aux deux sources symétriques, et celle du Christ sur le char du Sol, dans le mausolée du III^e siècle découvert récemment sous S. Pierre du Vatican, justifieraient, me semble-t-il, cette contre-hypothèse. Celle-ci se voit soutenue, indirectement, par l'absence de la figure d'Elisée (les dimensions de la lacune sur la mosaïque ne permettant pas de l'y imaginer, par hypothèse), et peut-être aussi par la direction prise à S. Aquilino par la course céleste du char solaire qui survole le paysage, au lieu de suivre le mouvement ascensionnel. Personnellement, je donne volontiers la préférence à l'hypothèse de l'image bucolique, parce qu'elle fait mieux pendant à celle qui lui fait face, et qui figure d'une autre façon les mêmes sources de la foi au Christ : d'un côté, on le voit enseignant, entouré du demi-cercle de ses disciples ; de l'autre, soleil de la vérité, il leur assure un séjour bienheureux. On aurait pu ajouter, enfin, que ces deux thèmes sont des adaptations chrétiennes de thèmes connus du décor antique des absides et exèdres : sages réunis sur le banc d'une exèdre du stibadéion dionysiaque ; paysage rocheux aux sources fraîches des nymphées.

Comme le dit M. Cecchelli, ces mosaïques de S. Aquilino ne sont pas moins apparentées aux œuvres antiques par leur style, où le goût et les procédés de l'esthétique médiévale n'apparaissent pas encore. Mais rien ne me paraît s'opposer à un rapprochement avec les mosaïques de la première moitié du V^e siècle, à Ravenne et à Rome (et à vrai dire, on n'a plus rien, en fait de mosaïques comparables, pour la deuxième moitié du IV^e siècle à laquelle l'auteur assigne ces mosaïques).

La salle qui précède l'octogone de S. Aquilino, et qu'on considère, peut-être imprudemment, comme le vestibule de celui-ci, a été, elle-même, décorée de mosaïques. Il n'en reste cependant qu'un petit nombre de fragments, qui ne furent découverts que tout récemment. Le cardinal

Schuster est seul à leur avoir consacré quelques pages dans *S. Ambrogio e le più antiche basiliche milanesi* (p. 43-53, 67-80). Les descriptions de M. Cecchelli (accompagnées de planches en couleur de tous les fragments) nous sont donc particulièrement précieuses, et on ne regrette que leur rapidité et l'absence d'une étude plus approfondie du cycle et du style de ces mosaïques. Deux lacunes me paraissent particulièrement fâcheuses : d'une part, l'absence d'une analyse comparative des mosaïques de ce « vestibule » et de l'octogone voisin, et d'autre part, l'absence aussi d'un essai de comprendre la pensée religieuse du cycle du « vestibule », en le confrontant avec d'autres œuvres semblables. On ferme le livre sans connaître les raisons qui ont décidé M. Cecchelli d'assigner tacitement les mosaïques du « vestibule » à la même époque que celles de l'octogone (tandis que, apparemment, les deux séries se distinguent) ; et on se demande pourquoi l'auteur, qui multiplie les comparaisons de style entre les mosaïques de l'octogone et les mosaïques de Ravenne, de Rome, voire de Salonique, ne revient pas à des comparaisons semblables à propos du « vestibule », qui l'aurait conduit à tout le groupe de descriptions de sanctuaires paléochrétiens où l'on commémorait simultanément patriarches, prophètes, apôtres, martyrs, ou tels groupes de ces saints, et surtout à la description des mosaïques de la fameuse *Daurade* de Toulouse. Cette décoration des murs du décagone dans la capitale des rois visigoths qui, démolie au XVIII^e siècle, peu avant la Révolution, fut soigneusement décrite au XVII^e siècle, offrait certainement l'ensemble le plus apparenté à celui qu'on vient de découvrir à Milan : images d'apôtres, de patriarches bibliques et de saints placés sous des arcades, en deux rangées superposées. Il se pourrait que les sujets évangéliques (Enfance) qui formaient le registre supérieur (le troisième) de ce décor de la *Daurade*, et les prophètes qu'on voyait également à Toulouse, avaient eux aussi leurs précédents à Milan. Mais il suffit de ce qui est certain, pour établir la parenté des deux cycles, et il n'est pas sans intérêt, à cet égard, que la décoration de la *Daurade* ne saurait être antérieure à la fin du V^e siècle. Elle se place vraisemblablement à une date voisine de 500, et semble avoir eu un caractère funéraire (nous comptons y revenir). Les derniers travaux dans la rotonde de Saint-Georges de Salonique nous permettent de citer aussi cette décoration que M. Dyggve tend à attribuer aux environs de 400 (les figures ici ne sont nullement « plus plates et irréelles », comme le croit M. Cecchelli, p. 215). Comme dans ces monuments, on figure « la communauté des saints », dans le sens le plus général du terme, en les imaginant comme réunis sous les portiques d'un édifice à étages. A Salonique, il y a eu 22 personnages saints (patriarches, prophètes et apôtres?) à l'étage supérieur, et 20 martyrs à l'étage au-dessous. Enfin, pourquoi, à propos d'une mosaïque de Milan, qui réunit les effigies alignées de saints, ne pas avoir mentionné les mosaïques milanaïses de S. Victor *in coelo aureo*, avec sa rangée de portraits de deux évêques et de quatre martyrs locaux, réunis autour du martyr Victor? Ce dernier ensemble est bien plus pauvre et plus tardif, mais il procède probablement de la même tradition.

Une considération plus générale, avant de finir. Selon M. Cecchelli, les têtes des personnages de S. Aquilino sont « plus individuelles » que les têtes des peintures byzantines qui sont « conventionnelles ». Je crois que, en fait, il s'agit non pas de degrés différents dans la représentation d'individus, mais de deux genres de formules ou de procédés qui, l'un et l'autre, prétendaient figurer l'individu. La façon qu'on trouve à S. Aquilino procède de la méthode classique qui croyait qu'en simulant une esquisse rapide et « impressionniste » de l'apparence d'un individu on inspirait le plus de confiance dans la fidélité du portrait. Tandis que les Byzantins admettaient que c'est le fond de l'âme qu'il fallait capter, pour réussir un portrait, et n'y renaient qu'un schéma abstrait. Mais surtout, également conventionnelles et également distinctes du vrai portrait individuel, étaient les formules qu'on mettait entre les mains des praticiens, que ce soit des formules genre impressionniste-antiquisant ou genre abstrait-byzantin.

2. ILLUSTRATIONS DE L'ILIADÉ

Ranuccio BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten, 1955.

Je suis sûr que, pendant longtemps, ce livre tiendra la première place parmi les monographies dédiées à un manuscrit grec illustré. M. Ranuccio Bianchi Bandinelli n'a pas ménagé ni son temps, ni sa science, pour le présenter de la façon la plus soignée et l'étudier attentivement et de tous les points de vue. Toutes les miniatures conservées sont reproduites en couleur et en noir, des détails agrandis s'ajoutent aux photographies d'ensemble. Toutes ces reproductions sont excellentes, ainsi que les nombreuses images de comparaison. Le texte, substantiel, comprend une partie descriptive et une partie d'étude historique. Les descriptions des miniatures sont accompagnées des dessins au trait qui font mieux comprendre le détail iconographique des scènes. Le commentaire original de M. Bianchi Bandinelli constitue la partie essentielle du volume précédé par deux exposés préliminaires fort utiles : l'un d'eux, sous forme d'une longue introduction, définit les problèmes, les termes spécifiques et les idées générales de l'auteur, qu'on retrouvera dans sa recherche sur l'illustration de l'Iliade ; l'autre, plus court, mais précieux lui-aussi, résume les opinions des prédécesseurs de M. Bianchi Bandinelli, sur les miniatures du codex milanais et l'art de son temps.

Il ne saurait être question de résumer ici ce que M. Bianchi Bandinelli a lui-même résumé dans son Introduction, à savoir, certaines « vérités premières » sur la peinture antique gréco-romaine et son sort à travers les siècles, telles qu'elles apparaissent à la lumière de la science moderne. Mais il importe pour nos études d'y trouver, comme dans un mémoire substantiel (*Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romano*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., II, 1953), et dans le beau livre que l'auteur consacra en 1950 à ces problèmes (sous le titre : *Historicità della pittura antica*) — une affirmation énergique d'un fait évident et pourtant négligé fréquemment par les critiques modernes, à savoir qu'une œuvre de peinture antique, comme toute autre, est fonction de son temps et du milieu qui l'a vue naître, ou encore, en ce qui concerne l'époque impériale, que la peinture romaine de ce temps prolongeait un art hellénistique antérieur et ne saurait donc être considérée comme une création originale des Romains. L'idée surprenante de revenir aux théories de Wickhoff et Riegl qu'on a pu observer récemment en Italie est sévèrement condamnée, comme il se doit, car cette attitude néglige délibérément les conclusions indiscutables d'un demi-siècle d'études. Ceci vaut également pour les tenants des thèses « orientalistes », « formalistes » ou autres, qui tout récemment encore tendaient à isoler les œuvres d'art de leur contexte historique, et à imaginer leur histoire comme un processus autonome d'une évolution des formes, ou comme des effets d'« influences » et de « contacts » successifs.

D'autres remarques, que les historiens de l'art médiéval auront intérêt à retenir, concernent les termes d'« art hellénistique » et d'« art romain populaire », qu'on emploie si souvent mais en leur prêtant un sens différent. C'est bien la peinture hellénistique qui avait établi le langage artistique dont allaient se servir les derniers siècles de l'Antiquité et le Moyen Âge. C'est à propos

de ces termes que M. Bianchi Bandinelli esquisse sa propre explication du changement fondamental intervenu vers le III^e siècle, dans la façon de concevoir et de réaliser une œuvre d'art, changement qui annonce la fin de l'art antique et l'avènement des expériences artistiques médiévales. La complexité de ce problème fait que chaque historien et critique d'art le voit et le résout d'une façon différente. Pour ma part, je suis M. Bianchi Bandinelli de très près et notamment dans tout ce qu'il dit sur les rencontres des œuvres plus ou moins folkloriques avec les œuvres réputées « orientales » qu'on suppose fidèles aux traditions des arts anciens de la Mésopotamie et de l'Égypte antique. Mais est-ce bien l'origine des empereurs et magistrats illyriens ou pannoniens ou africains, au III^e siècle, qui avait favorisé la pénétration de cet art schématique, dans les œuvres officielles, tel que l'arc de Constantin? N'est-ce pas le Sénat aristocratique qui, précisément, avait fait ériger cet arc? (Retenons, en passant, l'heureuse remarque de l'auteur concernant cet arc qui annonce l'art roman plutôt que l'art byzantin.) Et plus tard, pourquoi est-ce la Cour byzantine, raffinée dans ses goûts esthétiques (ce que confirment effectivement les sculptures théodosiennes et les mosaïques du Grand Palais), qui aurait favorisé un art plus ou moins rudimentaire des provinces? Je pense aussi à la différence, malgré tout essentielle, qui sépare un relief rustique de Gaule ou de Pannonie de ceux du temple de Baal à Palmyre ou des sculptures des hypogées de la même cité syrienne : des rencontres quant à la frontalité, à la hiérarchie des tailles, quant au schématisme et à l'absence de volume organique, ne nous empêchent pas de constater que, dans le premier cas, on est devant des improvisations de valeur inégale, irréfléchies et sans continuité, et dans l'autre — devant des procédés réfléchis, traditionnels, et qui définissent un style. Ce dernier peut être mis au service — très consciemment — d'idées générales, tandis que l'artisan rustique (ou l'enfant qui aboutit aux mêmes schémas) les ignore certainement.

M. Bianchi Bandinelli en arrive enfin aux problèmes généraux relatifs aux illustrations des manuscrits à la fin de l'Antiquité, et résume de la façon la plus pertinente l'état de nos connaissances essentielles sur les débuts de l'illustration qui sont dans les livres scientifiques; sur la priorité des illustrations dessinées par rapport aux peintures qui, lorsqu'elles apparaissent dans les manuscrits, sont des imitations des peintures de chevalet (portrait de l'auteur, etc.); sur les illustrations en frises continues (sans cadres isolant les épisodes) qui auraient peu de chance d'avoir été créées pour les livres et qui dérivent plutôt de l'imagerie monumentale de la Mésopotamie antique, que les auteurs de la colonne Trajane auraient connue de leur côté.

Les 58 miniatures de l'Iliade Ambrosienne présentent une unité d'aspect indéniable, et cela vient avant tout de l'identité des couleurs et de la technique, qui sont les mêmes dans toutes ces images. M. Bianchi Bandinelli en conclut — avec raison nous semble-t-il — que l'ensemble de cette illustration était l'œuvre d'un même peintre. Cependant, en analysant les miniatures et — dans certains cas où les couleurs sont tombées — le dessin de préparation pour ces images, M. Bianchi Bandinelli découvre que l'auteur de cette illustration n'était qu'un exécutant sans imagination créatrice, qui n'avait fait qu'imiter des modèles antérieurs. Mais alors la question se pose, si ces modèles étaient tous de la même origine ou non c'est-à-dire pratiquement si le miniaturiste n'avait fait que reproduire une illustration plus ancienne, ou s'il avait pris l'initiative de composer son cycle d'images en partant de modèles différents, c'est-à-dire de plusieurs versions des illustrations de l'Iliade. M. Bianchi Bandinelli conclut à la deuxième alternative, et il croit même pouvoir isoler les cinq groupes différents d'images qui correspondraient chacun à un modèle différent. De cette partie de l'étude, je relève avec une grande satisfaction les observations de l'auteur sur les différents genres de monuments antiques, peints et sculptés, que nous offrent les illustrations de l'Iliade et qui nous invitent à admettre à l'origine, non pas nécessairement des illustrations complètes des manuscrits de Homère, mais des cycles, d'ampleur variable, ins-

pirés par l'Iliade, qui existaient en dehors des manuscrits et servaient à décorer les murs de salles ou les parois de vases, etc. Les peintures murales — dont on connaît plusieurs — ont dû offrir des cycles développés.

En revanche, je me sens moins convaincu par la démonstration — fondamentale dans le présent ouvrage — qui consiste à distinguer cinq genres différents de compositions iconographiques, dans les 58 miniatures de l'Ambrosianus, et moins encore à conjecturer que ces genres « iconographiques » différents correspondent à des stades différents de l'évolution de la peinture antique, et notamment de l'histoire de l'illustration de l'Iliade. Selon l'auteur, les peintres chargés de l'illustration de l'Ambrosianus avaient composé leur cycle en y juxtaposant des séries d'images inventées à des époques différentes en commençant par des peintures créées dans le cadre de l'art hellénistique ancien, et en finissant par des compositions du III^e siècle de notre ère (v. *infra*, sur l'apport personnel du peintre de l'Ambrosianus). Si la comparaison des scènes de bataille, dans le manuscrit, et sur les beaux sarcophages sculptés romains du III^e siècle m'a semblé pleinement justifiée, et leur ressemblance certaine, cette remarque — à mon avis — ne saurait nullement impliquer une origine nécessairement plus ancienne des modèles de celles des miniatures de l'Ambrosienne qui sont plus simples, montrent peu de personnages, moins de dynamisme et moins de soucis de perspective et de profondeur. Autrement dit, si certaines scènes de bataille avec l'enchevêtrement imposant des corps d'hommes et de chevaux, ne pouvaient pas être créées avant le III^e siècle, cela ne signifie pas que l'auteur de ces scènes complexes n'ait pas pu composer par ailleurs des peintures plus concises, calmes et plates, avec quelques personnages alignés, debout ou assis, ou des épisodes juxtaposés sur une bande d'espace peu profonde. Un praticien normal, même médiocre et sans imagination créatrice, me semble avoir été capable, à partir du III^e siècle, de se servir de tous ces types de composition, selon le sujet qu'il traitait. Tous ces types de scènes continuaient naturellement à être appliqués, simultanément, dans l'art antique tardif, quel que soit l'ordre de leur entrée respective sur l'arène de l'histoire. A mon avis, une coupe stratigraphique, dans le genre de celle que nous propose M. Bianchi Bandinelli, ne serait valable pour une caractéristique de l'œuvre précise qu'on envisage, que si l'on pouvait y observer la présence simultanée d'images du même type (par exemple de scènes de bataille), composées tantôt selon les conventions d'une époque plus archaïque et tantôt conformément à celles d'une phase d'évolution plus avancée. Mais, sauf erreur de ma part, les miniatures de l'Ambrosienne n'offrent pas d'exemples de ce genre, toutes les batailles notamment étant constituées selon la manière du III^e siècle, et toutes les réunions des chefs grecs et troyens, selon une composition plus simple, et qui — si elle remonte très haut chronologiquement — est au fond de toutes les époques, sans en caractériser aucune.

Je préfère, pour ma part, ne retenir de la série des rapprochements érudits de M. Bianchi Bandinelli que ceux qui relèvent les formes les plus évoluées, car celles-ci nous fournissent les éléments d'un terminus *post quem* à l'illustration d'un sujet aussi ancien que l'Iliade. La comparaison avec les batailles des sarcophages du III^e siècle est précieuse à cet égard; mais elle a été complétée, non moins heureusement, par une confrontation avec les mosaïques de la nef de S. Maria Maggiore (vers 430-440), où M. Bianchi Bandinelli retrouve plusieurs traits typiques des peintures de l'Iliade Ambrosienne, parmi les plus « avancées » : batailles du même genre, paysages à deux plans (j'ajouterais : ciel habité par les dieux et des personnifications, d'une part, par Dieu et ses anges, d'autre part). C'est entre les sarcophages romains du III^e siècle et les mosaïques bibliques de S. Maria Maggiore que, dans mon esprit, se laissent situer le mieux les miniatures de l'Iliade Ambrosienne. Et à ce titre, le groupe de miniatures que l'auteur désigne par les lettres EC et dans lesquelles il reconnaît un apport personnel du miniaturiste serait à comparer aux

scènes les plus conventionnelles et cérémonieuses de S. Maria Maggiore (fille du Pharaon et ses compagnes, Mariage de Moïse et de Sephora, scènes sur l'arc triomphal), où l'on reconnaît généralement un début d'évolution du style qui annonce l'art justinien. La manière dont ces mosaïques romaines de 430-440 reflètent cette évolution me paraît en tout cas beaucoup plus proche du style des miniatures du groupe EC que les œuvres de l'art constantinopolitain auquel M. Bianchi Bandinelli voudrait les attribuer. Ajoutons tout de suite que, à l'exception des diptyques en ivoire d'Aréobinde, aucune des œuvres confrontées avec ces miniatures ne provient de Byzance, mais de Syrie ou d'Égypte (tapisseries au Musée de Brooklyn, une autre, à Dumbarton Oaks, poterie copte de Wadi-Sarga; miniatures du ms. Syriac 341 de la Bibl. Nat.). Et d'ailleurs, de matière et de techniques différentes, ces monuments disparates ne se laissent comparer utilement, ni entre eux, ni aux miniatures de l'Ambrosianus, ni aux œuvres proprement byzantines du VI^e siècle.

Je ne veux pas dire par là que les miniatures de l'Iliade n'ont pas été exécutées à Constantinople au début du VI^e siècle, comme le suggère M. Bianchi Bandinelli. La grande capitale de l'Empire d'Orient, à cette haute époque, a dû produire beaucoup d'œuvres d'art les plus différentes, et s'inspirer souvent de peintures antiques païennes. Mais, à vrai dire le peu de monuments d'art qu'on est en mesure d'attribuer avec sûreté à Constantinople du V^e et VI^e siècle ne viennent pas étayer cette hypothèse par leur témoignage; ce qui n'est pas sans intérêt (sans être exclusif), car il s'agit en partie d'œuvres profanes imitées de l'antique, telles les peintures du Dioscoride de Vienne (y compris le frontispice), ou les mosaïques de pavement du Grand Palais, ou les reliefs de la colonne d'Arcadius et de la base de l'obélisque de Théodose. Tous ces monuments montrent une tendance caractéristique de l'art constantinopolitain, qui se maintiendra au Moyen Âge : idéaliser les visages, favoriser la calme noblesse des figures — souvent au prix d'une certaine monotonie des expressions; dans le même esprit, éviter le mouvement brusque, l'action dramatique et remplacer l'action réelle par la cérémonie. Très caractéristique à cet égard est la large bande de reliefs triomphaux sur la colonne d'Arcadius : au lieu des victoires sur les champs de combats, c'est leur célébration dans la capitale qui a été traitée par les artistes, et l'écart par rapport à la tradition antique, qu'on y constate dès 400 environ, est infiniment plus grand que celui qui, bien plus modestement, s'esquisse dans le petit groupe des miniatures EC de l'Iliade de l'Ambrosienne. Sans doute, l'illustrateur de l'Iliade n'avait pas les mêmes raisons de s'éloigner de son modèle antique; mais il n'en reste pas moins que ce ne sont pas les monuments byzantins conservés qui nous aident à maintenir l'hypothèse de l'origine constantinopolitaine du manuscrit de Milan. Encore un raisonnement, dans le même sens négatif : malgré la présence de certains traits communs (esquisses rapides, fonds d'architectures à grande échelle derrière les figures), les illustrations du rouleau de Josué, certainement constantinopolitaines (quoique plus tardives), disposent d'un répertoire de modèles pour dessiner une figure, un soldat, une bête, un arbre, une personnification, qui ne trouvent pas de pendants dans l'Iliade de l'Ambrosienne, quoique ces motifs soient tous empruntés à l'art antique. Et de ces deux versions c'est la version du rouleau de Josué qui rejoint, généralement, la tradition byzantine. Je crois pouvoir remarquer enfin que la gamme des couleurs de l'Ambrosianus — qui rappelle la gamme des peintures carolingiennes et ottoniennes, comme l'observe très justement M. Bianchi Bandinelli — se sépare de la gamme habituelle des miniatures byzantines.

Avant de finir, je voudrais rappeler un ensemble important de peintures que M. Bianchi Bandinelli a omis de joindre à tous les monuments que sa grande érudition lui a fait citer à propos des miniatures de l'Ambrosienne. Je pense aux fresques de la synagogue de Doura-Europos, qui remontent comme on sait à la première moitié du III^e siècle. Ces peintures présentent un tel faisceau de témoignages sur la peinture de la fin de l'Antiquité que toute étude qui concerne cet

art a avantage de s'y référer. Mais deux faits surtout devraient être rappelés, en rapport avec les problèmes généraux soulevés par M. Bianchi-Bandinelli dans son Introduction et son étude stratigraphique d'un cycle d'images de l'époque romaine : 1. C'est sur les murs de cette synagogue que nous sont conservés les seuls exemples d'une illustration continue en frise de scènes qui correspondent aux épisodes successifs d'un même récit. On se rappelle qu'il s'agit de la vision du champ des ossements par Ezéchiel et, d'une façon moins spectaculaire, de l'histoire du Passage de la Mer Rouge. Nul ne sait si le peintre s'y est inspiré par des miniatures, mais ce qu'il a tracé sur le mur correspond à une illustration — phrase par phrase — du récit de la Bible, tel qu'il était dans les livres. Sans remonter plus haut dans le temps, nous avons donc la certitude que dans la première moitié du III^e siècle au plus tard l'illustration du récit ininterrompu présentée en frise a bel et bien existé, la priorité du livre illustré sur la peinture monumentale étant rendue possible de ce fait. Et d'autre part, étant donné que les milieux juifs étaient peu attachés aux arts figuratifs, surtout lorsqu'il s'agit de sujets religieux, la peinture de Doura a des chances de s'être inspirée de figurations analogues, mais hétérodoxes, notamment grecques païennes. On devrait par conséquent tenir compte de ces fresques, en pensant aux origines des illustrations directes de textes, y compris celle de l'Iliade. Cependant, à Doura sur l'Euphrate, le souvenir des frises d'images monumentales, d'Assyrie et de Perse, avec leurs récits historiques détaillés aurait pu également inspirer les peintres de la synagogue.

2. Comme les miniatures de l'Iliade, mais d'une façon plus nette encore, les peintures de la synagogue de Doura sont conçues de façons différentes : frise continue et panneaux encadrés; quelques personnages alignés au premier plan, scènes développées dans un espace en profondeur (perspective surhaussée, ou bande plus ou moins étroite, scènes à deux étages superposés, y compris une bataille), etc. Faut-il reconnaître, à Doura aussi, une stratigraphie de compositions d'époques différentes? Lorsqu'il s'agit de peintures religieuses juives du III^e siècle, la chose paraît particulièrement douteuse, car cela supposerait une tradition d'iconographie juive très antérieure à 256. Pour ma part, je penserais plutôt à des emprunts faits, à Doura même, à un art gréco-syrien, riche en expériences diverses, et qui juxtaposait des images de composition différente, comme l'avait fait l'illustrateur de l'Iliade de l'Ambrosienne.

3. PEINTURE DU DUGENTO

Pittura del Dugento a Firenze, testo critico di CARLO L. REGGHIANI. *Sele Arte*, monografie n° 1, 128 p. avec 200 fig. dont 27 en couleur, Florence, 1955.

Il s'agit d'un essai de monographie d'un type nouveau, d'une part, parce qu'elle donne la priorité aux images, tout en offrant un texte, très concis certes, mais d'une excellente tenue scientifique; et d'autre part, parce que, malgré ses 200 reproductions très satisfaisantes, dont 27 en couleur, elle ne coûte que 400 livres et pourra donc compter sur un cercle de lecteurs très large. Il n'y a d'ailleurs que cette diffusion considérable et rapide qui permet d'assurer une belle illustration à un ouvrage de prix abordable, condition qui pour la présente publication, lancée par la revue *Sele Arte*, a été remplie à l'avance. On ne peut donc que s'en réjouir, étant donné que le directeur de cette revue, M. Carlo L. Regghianti, a fait profiter cet ouvrage de son expérience des études de la peinture du Dugento florentin. Comme il le dit lui-même, ce qu'il propose est

une reconstruction « iconique » de cette peinture à l'aide d'un grand nombre d'images et d'explications verbales réduites au strict minimum. Les œuvres sont groupées selon le style, avec attributions à un même artiste — qui jusqu'au milieu du xiv^e siècle est presque toujours anonyme — de toutes les pièces de style semblable. On sait la part d'appréciations subjectives que comporte souvent l'application de cette méthode des attributions, et on aimerait souvent y renoncer, surtout lorsqu'il s'agit de peintres-fantômes, auxquels les critiques inventent des semblants de noms. Mais le Dugento étant le siècle de l'apparition progressive de la personnalité des artistes, en Italie, l'effort des attributions appuyées sur des observations précises sert à observer l'essentiel, et la meilleure façon de permettre au lecteur de contrôler les attributions du critique est celle qu'adopte M. Regghianti : laisser parler les œuvres, et surtout les détails caractéristiques des œuvres, en insistant sur les reproductions plutôt que les pages des commentaires.

On ne saurait reprocher seulement à cette monographie consacrée à un aspect de l'art florentin de ne reproduire que des œuvres florentines. Mais en vertu de la méthode dont nous venons de souligner les qualités, il aurait fallu, ou bien renoncer à des comparaisons avec des peintures d'autres écoles, ou bien les accompagner, elles aussi, des images que ces comparaisons évoquent. Lorsqu'il s'agit du Dugento, cela est surtout regrettable pour le problème des rapports avec la peinture byzantine. M. Regghianti a naturellement raison de dire que les peintres florentins du xiv^e siècle avaient eu à passer chacun par son « expérience byzantine », leur personnalité s'étant affirmée principalement dans la façon dont ils avaient su assimiler la leçon byzantine et s'en détacher. Or, pour le montrer — et contribuer encore à caractériser ces peintres de Florence — il faudrait bien revenir à la méthode de la confrontation d'images et surtout de détails. Aussi longtemps que cela ne sera pas fait, avec système, on devra éviter les affirmations trop générales — et qui sont loin de refléter le *communis opinio* — comme celle que M. Regghianti fait p. 112, à savoir, que c'est à Assise qu'il faut situer l'origine et le centre d'expansion d'une peinture italienne qui apporta une forte contribution à la peinture byzantine des Paléologues.

4. MOSAÏQUES DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE*

Mosaici del battistero di Firenze. Le storie di S. Giovanni Batista. Florence, 1954. — *Le storie di N. S. Gesù Cristo.* Florence, 1955. A cura della Cassa di Risparmio di Firenze. — Dans chaque volume, quelques pages non numérotées de texte et 35 planches.

Précédés de quelques pages d'introduction, par M. Antony de Witt, ces deux albums de reproductions, soignées mais un peu sèches (les quelques planches en couleur sont moins heureuses), offrent une documentation fort précieuse sur les mosaïques du baptistère de Florence. Les volumes ne contiennent aucune indication sur les intentions ultérieures des éditeurs, et l'on ignore par conséquent si, après avoir publié les deux cycles de saint Jean-Baptiste et de Jésus-Christ, ils se proposent de continuer et d'offrir une édition complète des mosaïques du baptistère. Le titre général qui figure en tête des deux volumes parus permet de l'espérer. Mais les deux volumes publiés suffisent, pour rendre hommage à la Caisse d'Épargne de Florence qui en est l'éditeur*.

La plus grande incertitude règne au sujet de la date et des auteurs des différentes parties de

* Pendant l'impression du présent recueil, est paru un troisième album des mosaïques du baptistère : *Le storie del Giudizio Finale*.

la décoration en mosaïques du baptistère de Florence. Commencées dans les années vingt du xiii^e siècle, elles furent très avancées vers 1300. Et si, au Quattrocento, on y travaillait encore, les parties les plus intéressantes remontent bien au xiii^e siècle, sans qu'on eut pu jusqu'ici mettre des noms certains sur les différentes mosaïques du Dugento. Des essais nouveaux et suggestifs d'attribuer certaines de ces mosaïques à différents peintres de la deuxième moitié du Dugento ont été faits récemment par M. Regghianti, mais ils concernent les mosaïques autres que celles de nos deux albums. M. de Witt ne retient plus spécialement aucune attribution pour les deux cycles reproduits, et d'une façon générale ne propose aucune analyse de ces mosaïques. On regrettera qu'en citant les opinions des critiques d'art sur ces ouvrages, il n'apporte jamais de références précises et n'indique pas davantage les parties restaurées des mosaïques représentées. Cette dernière lacune réduit évidemment la valeur des documents reproduits, aux yeux du critique d'art.

N'empêche que cette publication sera également appréciée par les historiens de la peinture florentine du Dugento et par ceux qui étudient l'art byzantin tardif et le problème des rapports entre Byzance et l'Occident, à l'époque de l'installation des Latins en Méditerranée orientale. On est heureux de voir qu'aux publications des mosaïques et fresques grecques et serbes qui se multiplient de notre temps commencent à répondre des éditions semblables d'ouvrages italiens du xiv^e et xiii^e siècle. Et si beaucoup reste encore à faire, des deux côtés de l'Adriatique, on peut espérer la parution pas trop lointaine de plusieurs autres recueils de documents nouveaux.

5. ART RUSSE DU MOYEN ÂGE

Istoria Russkogo Iskusstva (« Histoire de l'art russe »), sous la direction générale de I. E. GRABAR, V. N. LAZAREV et V. S. KAMENEV, tome I, Moscou, 1953, 574 p.; t. II, 1954, 425 p.; t. III, 1955, 746 p. Nombreuses illustrations dont plusieurs en couleur.

Publié par l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S., la nouvelle « Histoire de l'art russe » est tirée à 20.000 exemplaires. Cela signifie qu'elle s'adresse à un public assez large, mais qu'il faut supposer suffisamment préparé pour pouvoir s'attacher à des centaines de pages d'un texte assez « technique », accompagné d'une bibliographie abondante et de notes diverses. La direction scientifique de cette œuvre collective et les chapitres sur la peinture et la sculpture sont assurés par V. N. Lazarev (auteur d'une *Histoire de la peinture byzantine*, en 2 vol., 1947-1948). N. N. Voronin et M. K. Karger ont écrit les chapitres de l'architecture. B. A. Rybakov est l'auteur des pages dédiées aux arts appliqués. Les derniers chapitres du tome III, dont nous n'avons pas à nous occuper ici, sont signés par un autre groupe d'auteurs dirigés par N. E. Mneva (voir *in finem*). Les illustrations sont très nombreuses et généralement satisfaisantes; les reproductions en couleur des icônes, agréables, m'inspirent confiance.

L'aspect de cette publication (sur les douze volumes projetés seuls les trois premiers ont paru), son format, ses caractères, son titre et le nom du directeur en chef, Igor Grabar, sont les mêmes que présentaient les volumes d'un autre ouvrage en plusieurs volumes que la première guerre mondiale et la révolution de 1917 laissèrent inachevés. Mais à cette œuvre de naguère, entreprise privée patronnée par quelques peintres et amateurs d'art, a fait place une publication officielle à laquelle on attribue (voir la Préface) « une grande importance politique ». C'est à ces préoccupations que répond probablement le souci constant des auteurs à mettre en valeur les traditions

et caractères nationaux et leur continuité à travers les siècles, ainsi que le ton de l'exposé un peu trop uniformément laudatif, en ce qui concerne la plupart des œuvres présentées et leurs auteurs. Mais la tenue scientifique des descriptions et des commentaires est bonne; et elles sont entourées de l'apparat nécessaire de références bibliographiques et d'indications chronologiques et autres, qui faisaient généralement défaut à l'« Histoire de l'art russe » de 1908-1915. La version actuelle est plus érudite et plus préoccupée de l'arrière-plan historique.

Comme la version pré-soviétique, celle d'aujourd'hui s'adresse exclusivement au lecteur russe auquel elle entend fournir une certaine connaissance, assez poussée, des œuvres d'art de son pays. De parti pris on y néglige de définir la place de l'art russe dans la famille des autres arts d'Europe et d'Asie. Et, certes trop souvent, l'histoire de l'art d'un pays se trouve transformée en un tableau des « influences » qu'il subit et qu'il est plus aisé de relever que de reconnaître les valeurs constantes propres à une œuvre poursuivie à travers les âges, dans un même pays. Mais en ce qui concerne l'art russe du Moyen Âge, délimiter cette part originale ne paraît non seulement difficile, mais pratiquement impossible à l'heure actuelle, parce que cela exigerait des recherches de détail, précieuses, qui n'ont jamais été faites jusqu'ici. Autrement dit, l'effort fait par les auteurs de l'« Histoire de l'art russe » pour dégager et mettre en valeur la part nationale est, dans l'ensemble, assez limité, et la connaissance qu'ils nous en donnent n'est guère que celle d'un aperçu. La situation de l'art russe au Moyen Âge est donc, en ce qui concerne la connaissance de son caractère propre, assez obscure. Les auteurs de l'« Histoire de l'art russe » nous permettent de constater que de nombreuses familles d'œuvres d'art, et en ce qui concerne les icônes, une série de pièces de premier ordre (autres fois inaccessibles parce qu'elles faisaient partie des iconostases des grandes cathédrales) nous donnent une idée plus haute du niveau que cet art pouvait atteindre.

Ce sont ces faits nombreux enregistrés par l'« Histoire de l'art russe » que je voudrais relever principalement, en les citant grosso modo dans l'ordre chronologique qui est aussi celui des chapitres. Sans des données exactes, et en l'absence de publications monographiques détaillées et bien illustrées, on ne saurait prendre position à l'égard des conclusions nouvelles sur la continuité des traditions d'artisanat et d'art, des Scythes aux Russes. Les monuments du temps de la conversion au christianisme (ix^e-x^e siècles) et des principautés russes antérieures à l'invasion tatare constituent le premier ensemble de témoignages archéologiques suffisamment abondants et contrôlables; d'autant plus accessibles à l'étude, en outre, que ces monuments sont constamment évoqués par de nombreuses chroniques contemporaines et qu'ils se rapportent à des catégories qui nous sont connues par des œuvres analogues, à Byzance et dans les pays de son rayonnement autres que la Russie, ainsi qu'en l'Occident. A Sainte-Sophie de Kiev, on doit à M. Karger une observation importante : la découverte des fondations de deux piliers (supprimés ultérieurement) qui séparaient la nef d'une travée transversale, du côté de l'entrée, montre que la tribune faisait le tour de l'église, dont la partie centrale formait une croix à trois branches égales. D'autres travaux ont permis d'établir l'ordre dans lequel s'étaient faites les constructions périphériques qui formaient une gaine autour de la cathédrale, de retrouver des morceaux de son dallage initial, et surtout de dégager un certain nombre de fresques des xi^e et xii^e siècles. Les photographies montrent plusieurs têtes de princesses et de saints fort belles, mais rarement intactes. Il en est de même des fresques à sujets profanes des escaliers de Sainte-Sophie, qui sont aujourd'hui les seuls restes importants d'un cycle de ce genre, inspiré par l'art du palais impérial de Constantinople.

Les tours de Sainte-Sophie, avec leurs peintures profanes, appartiennent à la fois à l'église et

au palais. Dans bien d'autres églises russes des xi^e-xii^e siècles, la demeure princière communiquait directement avec les tribunes de l'église voisine. Les exemples les plus intéressants ont été étudiés à Bogoliubovo près de Vladimir (1158-1165) et à Saint-Dimitri de Vladimir (1193-1197) où des constructions palatines en pierre appareillée rejoignent symétriquement l'église. L'ensemble de Bogoliubovo, complété par deux passages à arcades (pour voitures et piétons) et une fontaine devant la façade, a laissé le plus de traces palpables; tandis que dans la plupart des autres cas les constructions profanes autour de l'église ont dû être en bois. D'autres constructions étaient accolées surtout aux églises des xi^e et xii^e siècles, ou élevées le long de leurs murs latéraux. Aux rares exemples qu'on en connaissait (Lavra de Kiev), les fouilles récentes ont ajouté beaucoup d'autres, ainsi que la certitude que ces édifices ou salles et galeries servaient principalement aux sépultures : mausolées en *campo santo* couvert autour de l'église, à la mode antique, et résidences princières communiquant avec l'église, nous font mieux imaginer le paysage architectural des cités russes de haut Moyen Âge. Nos études pré-romanes nous ont habitué, d'ailleurs, à de semblables groupements d'édifices religieux et profanes, et le rapprochement d'édifices en pierre et en bois a dû y être analogue de part et d'autre.

Il y a toutes les raisons de croire que, dans la plaine russe, l'architecture en pierre n'est venue s'installer qu'à la faveur de la conversion des Russes. Ainsi est-ce pour des siècles que l'art monumental en pierre y a maintenu les formes byzantines, que favorisaient évidemment l'Église d'obédience byzantine et à plus forte raison les nombreux prélats grecs placés à la tête des diocèses russes. Mais il n'en est pas moins vrai que dès la fin du x^e siècle, c'est-à-dire dès la conversion, cette architecture s'écarte des modèles proprement byzantins, et sinon pour ces débuts, du moins pour la période qui commence au xii^e siècle, les travaux récents à Tchernigov (Sainte-Paraskéva), Smolensk (Saint-Michel), Novgorod, Pskov et finalement dans la région de Moscou, ont permis de reconnaître les étapes de certains amendements essentiels aux formes byzantines qui ont amené la création de types d'églises proprement russes : cubiques et surélevées, elles sont couronnées d'une pyramide de frontons superposés dont les derniers, au sommet, supportent une petite coupole plus ou moins bulbeuse. Les observations relatives à ces aménagements, remarquables par la continuité d'une même tendance, du xii^e au xv^e siècle, correspondent à l'époque du morcellement politique du pays, et — pour le xiii^e siècle surtout — à un appauvrissement de la plupart de ces provinces (sauf Novgorod et bientôt Moscou). La meilleure illustration de particularismes régionaux nous est offerte par la mode des façades tapissées de sculptures qui caractérisent les églises de la région de Vladimir-Souzdal, et n'apparaissent jamais à Novgorod. Cependant, l'un des résultats les plus précieux des travaux des dernières décades est la découverte de fragments de reliefs semblables à Tchernigov, Riazan, Nizni (Gorki), etc. : la région de Vladimir-Souzdal n'a donné qu'un essor particulier à un genre de décor qui, en fait, avait tenté les artistes de beaucoup de provinces russes. C'était d'ailleurs un procédé de décor qui, inspiré par des modèles romans et interprété dans le goût des reliefs en bois, était étranger à l'architecture byzantine. L'allure que cette sculpture avait prise en Russie, au xii^e siècle, lui est particulière, y compris l'idée — qui n'était pas initiale — de convertir en sculptures de façades des peintures religieuses byzantines.

Cependant, dans ces mêmes régions du Nord-Est (Vladimir-Souzdal), les plus éloignées de Constantinople, Byzance envoyait des portes en bronze historiées, comme cela ressort des imitations russes du xiii^e siècle qui nous en restent et qui frappent par l'excellence de leur technique : comme l'émail cloisonné à Kiev, aux xi^e et xii^e siècles, la technique du bronze à dorures (appliquée selon une méthode antique transmise par Byzance) soulignait l'intérêt qu'on témoignait pour les arts somptuaires dans les cours princières de la Russie médiévale. Les princes de Vladimir-Souzdal

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Michel DE BOÜARD, <i>Le baptistère de Port-Bail (Manche)</i>	1
Marcel DURLIAT, <i>Quelques sarcophages inédits</i>	23
Jean BOUBE, <i>Les sarcophages paléochrétiens de Martres-Tolosane</i>	33
J. BARADEZ et M. LEGLAY, <i>La croix-trophée et le reliquaire d'Aïoun-Berich</i>	73
N. et J.-M. THIERRY, <i>Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie. La porte d'une église</i>	89
Marina SACOPOULO, <i>Le linteau copte dit d'Al-Modllaka</i>	99
Jules LEROY, <i>Nouveaux témoins des Canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque</i>	117
Henri STERN, <i>Encore les mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem</i>	141
Henri STERN, <i>La mosaïque de la cathédrale de Reims</i>	147
Jean HUBERT, <i>L'abbaye de Déols et les constructions monastiques de la fin de l'époque carolin- gienne</i>	155
Ernest WILL, <i>Recherches dans la collégiale de Saint-Quentin</i>	165
Étienne COCHE DE LA FERTÉ, <i>Décors en céramique byzantine au Musée du Louvre</i>	187
P. DE PALOL, <i>Une broderie catalane d'époque romane : « La Genèse de Jérôme ». (Deuxième et dernier article.)</i>	219
Heinrich-Gerhard FRANZ, <i>Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la « rose » du Moyen Âge</i>	253
Marie-Thérèse D'ALVERNY, <i>Les anges et les jours. (Premier article.)</i>	271
Zygmunt SWIECHOWSKI, <i>Les plus anciens monuments de l'architecture religieuse en Pologne...</i>	301
Knut BERG, <i>Une iconographie peu connue du Crucifement</i>	319
André GRABAR, <i>Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours</i>	329
MÉLANGES :	
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	345